

CENTRO DE PENSAMIENTO EN IMAGEN  
OBSERVATORIO DE LO VISUAL

# Las imágenes que nos miran

Reflexiones acerca de las  
problemáticas de la imagen  
y lo visual

Cristina Ayala Arteaga  
Fernando Plested Salazar  
Óscar Javier Sandoval Rodríguez

Editora  
Cristina Ayala Arteaga

## **Comité científico para esta publicación**

MÓNICA LUCÍA SUÁREZ BELTRÁN, *Ph. D.*  
*Corporación Universitaria Minuto de Dios*

MARTÍN KANEK GUTIÉRREZ VÁSQUEZ, *Mg.*  
*Universidad Pedagógica Nacional*

JUAN SEBASTIÁN HERNÁNDEZ OLAVE, *Mg.*  
*Universidad El Bosque*

NORMAN ESTEBAN GIL, *Mg.*  
*Universidad Antonio Nariño*

*Las imágenes que nos miran:  
reflexiones acerca de las problemáticas de la imagen y lo visual*



CENTRO DE PENSAMIENTO EN IMAGEN  
OBSERVATORIO DE LO VISUAL

# ***Las imágenes que nos miran:***

reflexiones acerca de  
las problemáticas de la  
imagen y lo visual

Cristina Ayala Arteaga  
Fernando Plested Salazar  
Óscar Javier Sandoval Rodríguez

Editora  
Cristina Ayala Arteaga

Ficha

701.15  
151

Las imágenes que nos miran : reflexiones acerca de las problemáticas de la imagen y lo visual; Cristina Ayala Arteaga [et al.] ; Bogotá, Corporación Universitaria Unitec, 2022.

134 p.  
Incluye bibliografía

ISBN 978-958-9020-30-2  
e-ISBN 978-958-9020-31-9

1. ANÁLISIS DE LA IMAGEN 2. PERCEPCIÓN VISUAL 3. SIMBOLISMO EN LA COMUNICACIÓN 4. RETÓRICA DE LA IMAGEN

© Corporación Universitaria Unitec® 2022. Todos los derechos reservados.

*Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o utilizada de ninguna forma o por ningún medio, sea electrónico o mecánico, sin permiso escrito por parte del editor.*

**ISBN (obra impresa):** 978-958-9020-30-2

**ISBN (obra digital):** 978-958-9020-31-9

Primera edición 2022

#### **Consejo Editorial**

Wilmar Chinchilla  
*Rector*

Diana Carolina Jaimes  
*Vicerrectora Académica*

Leonardo Rodríguez González  
*Director Centro de Investigaciones*

David Arturo Acosta Silva  
*Jefe del Departamento de Publicaciones*

#### **Edición**

Departamento de Publicaciones  
Corporación Universitaria Unitec  
Calle 76 #12-58  
Bogotá, D.C. Colombia  
Correo electrónico: [david.acosta@unitec.edu.co](mailto:david.acosta@unitec.edu.co)

#### **Edición y producción editorial**

David Arturo Acosta Silva

#### **Corrección de estilo**

Julio César Mazo González  
David Arturo Acosta Silva

#### **Fotografía cubierta**

*Sin título*  
© Cristina Ayala, 2022  
Impresa con permiso de la autora

#### **Diseño y diagramación**

Taller de Edición Rocca® S.A.S.  
Carrera 4A N.º 26A-91, of. 203  
Tel./fax: (+57 601) 243 2862 - 284 8328

*Impreso en Colombia/ Printed in Colombia*

# Contenido

---

## Prólogo 13

Ingrid Liliana Torres M.

---

## Capítulo 1 Hacia un mapeo de la imagen como escritura: sus testimonios y aperturas 23

Cristina Ayala Arteaga

### **Definiciones y acercamientos al concepto de la imagen 24**

Dimensiones de la imagen 24

Construcción de experiencias en lo visual 26

Imagen brecha 27

### **Las imágenes: memoria-huella-emoción-testimonio 29**

Testimonio: medio de comparación 30

Emoción: procesos de significación 31

Huella: resonancias y evocaciones 33

Memoria: el montaje y la representación 33

### **La imagen y su tránsito: el deseo, filtro de la significación 35**

#### **La representación (tríada) 37**

Imagen síntoma (duda) 39

Imagen intersticio social (deseo) 41

Imagen testimonial (archivo) 45

<b>Imagen archivo-deseo-duda</b>	46
<b>La imagen en el pensamiento de frontera</b>	48
<b>Imágenes últimas</b>	53
<b>Referencias</b>	55

---

## **Capítulo 2**

### **La magia de invocar lo invisible**

61

Fernando Plested Salazar

<b>La imagen del más allá</b>	68
<b>El antimétodo del arte</b>	83
<b>Referencias</b>	93

---

## **Capítulo 3**

### **La acción creadora de la interpretación: la imagen como objeto estético**

99

Óscar Javier Sandoval Rodríguez<sup>1</sup>

<b>El buitre, la niña..., y los demás: el mito de Kevin Carter y el Pulitzer</b>	101
<b>360° de imagen ausente: las limitaciones de la relación denotación-connotación</b>	104
<b>Esto no es un buitre: el fenómeno de ver objetos estéticos</b>	107
<b>El mundo a través de un marco: las imágenes como simulacros de mundos representados en la distinción entre la representación y lo representado</b>	114
<b>La poiésis en la continuidad plástica de lo representado</b>	121
<b>Referencias</b>	129









# Prólogo

**E**s el año 2020, y en medio de una pandemia y de un mundo que lucha por retornar a una «nueva normalidad», padecemos de una sobredosis de imágenes que nos saturan y parecen tan fugaces que sus rastros y huellas son casi imperceptibles. Sin embargo, cuando hablamos de imágenes, se propone una reflexión que amplíe el concepto, así como su diversidad en los diferentes medios y plasticidades que nos acercan a ellas.

Sin duda hemos pasado por grandes evoluciones desde la invención de la imprenta, la fotografía o la digitalización de los medios visuales; no obstante, muchos de nosotros seguimos pensando en estas como composiciones bidimensionales, plasmadas en un sustrato (digital o analógico), que reportan una huella de algo familiar, conocido y que buscan recordar un algo que se cree ausente.

*Las imágenes que nos miran: reflexiones acerca de las problemáticas de la imagen y lo visual* se abre paso como un ejercicio de pensamiento, discusión y puesta en escena de una investigación minuciosa y consciente sobre estas insaciables e incansables compañeras de vida (las imágenes) a fin de proponer una mirada a sus transformaciones o adaptaciones en la contemporaneidad. Con un carácter singular, los análisis aquí presentados están dados desde profesionales creadores y compositores de distintos tipos de imágenes, quienes hablan a partir de sus propias experiencias e inquietudes (muy seguramente muchos de nosotros hemos pensado, más no planteado en voz alta, estas mismas inquietudes por aquella fugacidad de la que habíamos anteriormente) sobre problemáticas contemporáneas de los estudios estéticos y visuales.

De tal manera, el Centro de pensamiento en imagen: observatorio de lo visual presenta en este volumen tres capítulos en los que se propone una travesía desde la historia, la teoría, la sociología, la filosofía y la fenomenología; propuestas que se articulan hacia la apropiación de las prácticas artísticas y culturales, por medio de las cuales hemos configurado nuestras imágenes de y en el mundo.

En el primer capítulo, «Sumarios de la palabra: hacia un mapeo de la imagen y sus testimonios», ubicamos la voz de la artista Cristina Ayala Arteaga. Dicha voz cobra importancia dados los diferentes escenarios de comprensión del mundo a partir de la imagen y donde los artistas han tenido a través de la historia, no solo el «don creador», sino el «poder creativo» de construir experiencias desde imágenes retadoras, que nos incitan a preguntar y a volver a verlas antes de comprender que son en sí mismas un lugar de encuentro, consigo mismo, con el otro y con las dimensiones emocionales e intelectuales que allí se condensan. Entendemos que parte de habitar o transitar las imágenes como lugares se construye en la acción de enunciar y poner en palabras aquella emotividad que, a partir de las nociones de identidad y subjetividad, reconocemos en el ejercicio de observarlas.

Lo anterior hace evidente algo simple pero pocas veces discutido: ninguno de nosotros somos *inocentes* en nuestra interacción con las imágenes. Nuestras emociones y sentires frente a estas se basan en construcciones sociales, códigos culturales y temporalidades que han sido preconstruidas por nuestro contexto e historia de vida. De esta forma, las imágenes juegan un papel importante en el restablecimiento de nuestras memorias, siendo puentes entre las colectivas y las individuales y, a su vez, reflejo de su espacio y su tiempo.

Retomando el papel del artista, son ellos quienes, en el montaje de la imagen, en su creación, se constituyen en testigos

y cronistas, dejando huellas y testimonios de épocas y pensamientos específicos e imprimiendo, a través de su deseo, la memoria selectiva propia de la potencia estética de su lenguaje creativo. Es así como la imagen se levanta como intersticio social. Así mismo, Ayala afirma que la imagen, el lenguaje y el pensamiento se funden en un solo objeto y referencia cómo estas brindan un acercamiento al mundo en sus modos: imagen-deseo, imagen-archivo e imagen-duda.

Esta relación intrínseca que se mueve como dos fuerzas simultáneas en el ejercicio de la creación —entre la razón y el sentir o el pensamiento y el corazón— es finalmente la que genera la pulsión, esa energía desde la emoción que radica en la diferencia y da fuerza a las ideas. Estas ideas traducidas en pensamiento, lenguaje y escritura conforman un resultado expresivo y significativo del acto de imaginar. El ejercicio de pensar la imagen desde la creación deviene en investigación, y esta, a su vez, ratifica el lugar de encuentro con el otro, como uno en el cual pensarse, situarse y confrontarse. Esta consciencia nos devuelve al juego del espectador de la imagen, quien, al no ser inocente en su observación, se encuentra ante mundos de ideas y experiencias que le inquietarán en la propia selección de sus memorias. Es entonces cuando comprendemos el verdadero poder de la lógica creativa de las imágenes producidas por un artista.

En el segundo capítulo, «La magia de invocar lo invisible», Fernando Plested Salazar nos da la bienvenida con la evocación. Un concepto que nos va a llevar a la antigua Grecia, para comprender que desde esas civilizaciones ya pensábamos en cómo hacer presente lo ausente y, más importante aún, cómo expandir nuestros imaginarios colectivos. Nos encontramos pensando entonces en las imágenes que dan cuenta de aquellos tiempos; imágenes cargadas de simbolismo, deidades, visualizaciones de mundos ocultos o transdimensionales y, de nuevo, nos encontramos con el papel del artista, en esta oportunidad

como un enlace con esos otros mundos a través de la ritualidad y la representación.

Se nos plantea una relación racional con la realidad a través de las matemáticas en Pitágoras. Recordamos nociones como la proporción áurea, la geometría, lo necesario de buscar el equilibrio y la armonía de las formas. En este viaje histórico guiado por el binomio ciencia-arte encontramos un ejemplo con los exploradores y los artistas que con ellos viajaban; estos construían las imágenes de sus descubrimientos y hallazgos para compartirlos con el mundo. No puedo evitar aquí recordar la importancia de los acuarelistas que acompañaron a Humboldt en sus travesías o a José Celestino Mutis durante la expedición botánica y comprender el inmenso poder de estos artistas al interpretar lo que veían en aquellos inhóspitos parajes. Llegamos así a la Ilustración. Casual el nombre, ¿verdad?

La realidad es que en esta parte del camino vislumbramos la pregunta principal: ¿cuál es la imagen desde el paradigma científico actual? Aquí el autor nos revela algunos ejemplos en los que queda claro que la relación entre la ciencia-arte se encamina en los nebulosos y no siempre claros tránsitos entre la interpretación, la traducción y la imaginación. Comprendemos entonces que las imágenes que creemos tener de nuestro mundo, en realidad pueden ser en su mayoría producidas (no tanto reproducidas) y que de igual manera parten de la mirada subjetiva tanto del científico como del artista, dejándonos en el limbo entre la verdad y la realidad.

En el tercer capítulo, «La acción creadora de la interpretación: la imagen como objeto estético», Oscar Javier Sandoval le da la vuelta a la ecuación. Veníamos comprendiendo relaciones entre creadores, creaciones y puestas en circulación. Pero aquí el autor nos sitúa en la complejidad de entender la expectación como una creación inherente al acto interpretativo por parte de un observador a partir de lo omitido en la imagen.

Esto sin duda me evoca una analogía que presento en muchas de mis clases sobre el accionar de una artista, relacionándolo con la práctica fotográfica, y es que un artista actúa como un fotógrafo con un lente macro. Así, enmarca a través de su visor detalles que pueden estar presentes en la cotidianidad, pero que la mayoría pasamos por alto y caemos en cuenta de ello muchas veces cuando lo vemos ampliado/demarcado/delimitado en un museo, una película, un libro, una canción. Hacemos ese clic del ¡ah, claro!

Sin embargo, en este caso, Sandoval no nos deja en esa admiración, sino que nos problematiza y pregunta: ¿qué es lo representado? Da algunas pistas entre la denotación y la connotación (señaladas por Barthes) y, mientras estamos en el proceso de responder la pregunta, nos damos cuenta de que en realidad lo que nos propone es desarrollar una acción creativa gracias al poder de interpretación que tenemos como espectadores.

Pensé, de algún modo mientras llevaba a cabo el ejercicio sin darme cuenta, en las *fake news* —tan populares hoy en día—, no porque antes no existieran, sino porque ahora con la virtualidad tenemos nuevas posibilidades para caer en el juego de crear gracias a la interpretación de un buen diseño, una foto de buena calidad, un autor de renombre y la impopular viralidad.

Ahora bien, una vez terminada la travesía por el texto, sentí que iniciaba una propia y, a mi ritmo, pensé cómo en nuestro presente la subjetividad está más mediada por la imagen que nunca. Somos bytes que pasamos por medio de una red y llegamos hasta el lugar de encuentro del otro a través de una pantalla, transformados en una imagen formada por píxeles. Ese artefacto, llamado micrófono, que a todos incomoda porque malo si entramos a la «sala» con él prendido y malo si lo silenciamos y luego se nos olvida, y cuando nos preguntan algo somos unos mimos desde el lugar íntimo de nuestras casas. Pensé también en el poderoso y mágico dedo que le está ganando

la batalla al ojo, ya que él no mira, pero tiene el poder de ir de arriba abajo y desechar imágenes inmisericordemente —de un lado a otro— para permitirnos ver hasta los detalles más ínfimos. Evoco los nuevos lugares de interacción en lo *transmedia*.

Soy más consciente de que nuestra cultura está cada vez más saturada de imágenes, pero ya no solo de las que vemos, sino también de las que sentimos, olemos, saboreamos y escuchamos; y lo paradójico es que ahora todos producimos imágenes, en masa, reproducibles, diseminables. No podemos negarnos a la tentación de producir y ver desde que tenemos dispositivos en nuestros bolsillos, que actúan como testigos, cómplices y algunas veces hasta sarcófagos de la contemporaneidad.

Mientras continúo viviendo el mundo en imágenes, le invito a que inicie su propia travesía. Tal vez al final usted también esté percibiendo la experiencia multisensorial que estas *Imágenes que nos miran* provocan luego de la atenta lectura.

INGRID LILIANA TORRES M.<sup>1</sup>

ARTISTADORA

---

<sup>1</sup> Maestra en Artes Plásticas. Magíster en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia. Artista y agente cultural con énfasis en prácticas artísticas con comunidades. Productora, curadora e investigadora. CEO La Mapera: agencia, gestión y tecnología para la cultura y las artes.









# Capítulo 1

## Hacia un mapeo de la imagen como escritura: sus testimonios y aperturas

CRISTINA AYALA ARTEAGA<sup>1</sup>

«Desde aquel día de 1879 en que la hija de Marcelino de Sautuola, una niña de 5 años, miró casualmente hacía el techo de una caverna y descubrió los bisontes pintados de la cueva de Altamira, el espléndido arte de los cazadores del Paleolítico no han dejado de fascinarnos».

—Burenhult Göran, *La creación de imágenes en Europa durante la glaciación*

**E**ste capítulo indagará por las cuestiones relativas a las imágenes<sup>2</sup> y cómo estas acercan a un reconocimiento del mundo desde diferentes escenarios, en un relato que, en doble vía, teja diversas ideas y preguntas alrededor de este asunto de las imágenes. «Hay que dejar fuera de duda ciertos juicios de experiencia para que pueda darse una acción con sentido. Esto

---

<sup>1</sup> Profesora de la Escuela de Artes y Ciencias de la Comunicación de la Corporación Universitaria Unitec, en los programas de Fotografía y Comunicación Visual y Animación digital. Investigadora principal, Centro de pensamiento en imagen: observatorio de lo visual.

<sup>2</sup> El concepto de imágenes que se propone se estructura a partir de textos propios y ajenos. A través de la reflexión teórica sobre la palabra escrita, será posible avistar imágenes siendo esta una experiencia del texto como imagen y de la imagen como texto. La posibilidad de crear *imágenes* (imágenes imaginadas desde la escritura y en la escritura, textuales e hipertextuales) relacionadas a consideraciones para, sobre y desde una concepción ampliada o subjetiva de lo visual.

significa que partimos siempre de hechos de la experiencia, es así como los juicios de experiencia están fuera de toda duda» (Brand, 1981, p. 21).

Interrogaré al lector acerca de la potencia que las imágenes tienen y de las posibilidades que existen en su lectura, comprensión y apropiación. Pensar la imagen como escritura, considerando que esta trama un objeto mismo en la definición de diálogos sostenidos en aspectos generalmente no pensados de la imagen. La duda será la herramienta primera de esta lectura, que tal vez nos lleve —o no— al dibujo último sobre el tema que motiva este documento (el concepto sobre las imágenes), o a la generación de otras dudas. Esta experiencia es la que hace de este texto un espacio de verdadera creación.

## Definiciones y acercamientos al concepto de la imagen

Como George Didi-Huberman, yo tampoco sé qué es el arte. Mucho menos cuál es la relación que existe entre las imágenes, la potencia creadora y el mundo; o cómo estas imágenes pueden procurarnos un mundo que nos libre del letargo de la vida. Las imágenes se acercan para llevarme en un tránsito hacia otras dudas que también cargan consigo muy pequeños descubrimientos, pero especialmente más preguntas. *Me gustan las preguntas*, así como también los rayones en el papel, el gordo sonido de las o, las carcajadas mudas que ponemos en WhatsApp.

### *Dimensiones de la imagen*

Según Didi-Huberman (como es citado en Wenger, 2018), las imágenes se ubican en dos diferentes dimensiones: las que aparecen en el terreno de lo *emocional* y otras en la esfera de lo *intelectual*. Pero para mí ellas de ninguna manera puede separarse;

tanto la dimensión emocional como la intelectual forman una amalgama que permite su aparición. No todas las imágenes se presentan ante nuestros ojos. Estoy segura que a eso se refería Bachelard (1993) cuando escribía que las imágenes no son siempre el producto de la imaginación. Estas superficies están en un mismo nivel y esa relación entre lo intelectual y lo emocional define unos campos de la belleza, con todas las problemáticas que esta palabra pueda implicar en términos de su relación con muy diversos factores que alteran su comprensión y se salen de lo normativo.

### Imágenes 1

#### *Las imágenes, hacedoras de lugares para la aproximación de los cuerpos*

El espacio nos parece. El espacio ha precedido a nuestros antecesores. El espacio continuará después de nosotros. Fossilizar los gestos segura o probablemente realizados en un determinado lugar reduce el uso posiblemente del espacio, pero marca el espacio mismo (...). Crear una escultura es un gesto vegetal; es la huella, el recorrido, la adherencia en potencia, el fósil de gesto hecho, la acción inmóvil, la espera (...). Punto de vida y punto de muerte.

**Nota.** Didi-Huberman, G. (2008). *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Universidad Nacional de Colombia, p. 66.

Por tanto, representan y manifiestan ciertas singularidades, acontecimientos propios de las imágenes y de su expresión. Es radios de belleza que se salen de lo normativo y hasta de la concepción histórica y cultural de su significado. De tal manera, se puede entender según lo anterior que existe una relación simbiótica entre el otro y el artista, para el que la imagen aparece en medio, como si ella fuese una pantalla en donde rebotan diferentes tipos de experiencias. Debray (1998), en su texto *Vida y muerte de la imagen*, avistaba un vestigio para este argumento:

Entre nuestras imágenes y nosotros se alza la palabra pantalla (...). Todos hemos tropezado en distintas ocasiones, y como maquinalmente, con ese trasto. La engañosa palabra bisílaba constituye un obstáculo para toda elucidación de las variables de la imagen. Presenta un artefacto como producto natural, un instante como esencia y un folclore como universal. (p. 127)

### ***Construcción de experiencias en lo visual***

En los últimos veinte años se ha venido hablando con insistencia de las experiencias que el artista diseña; pero, realmente, ¿quiénes viven esas experiencias?, o ¿quién quiere vivirlas? Entonces, partiendo de la premisa el artista construye experiencias pensando las imágenes como trastes engañosos que son ventanas (pero también obstáculos; Debray, 1998), esas experiencias, ¿en dónde estarían alojadas?, y ¿con qué propósitos serían creadas? Son preguntas que en su mayoría han sido pensadas desde las limitaciones propias de la institucionalidad académica. Es por esto por lo que la propuesta es abrir un espacio de reflexión en el borde del pensamiento académico. Es esta la construcción del conocimiento que se da en la frontera.

«Una buena imagen, en un primer tiempo, nos arrebató la palabra y nos enseña nuevamente a ver» (Debray, 1998, p. 45). Los ojos bien pueden llevarse más al terreno de lo próximo, de lo poético, podría casi asegurarse de lo técnico, lo procedimental, entre otros aspectos; estos necesitan hacerse invisibles, dejar emerger los problemas propios del lenguaje de la imagen en sus diversas presentaciones y medios.

## Imágenes 2

### *La construcción de la imagen un problema de lo contemporáneo*

La vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de las luchas de clases.

**Nota.** Berman, M. (1981). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Siglo Veintiuno editores, p. XVIII.

Para muchos la imagen es, entonces, como un escenario de squash, un gran y sofisticado muro blanco con pisos de madera flotantes. Y si se piensa en ella desde esta metáfora, entonces es la contención de la cancha la que genera la relación del otro en el campo de la emoción y la intelectualidad que la imagen admite. Finalmente, es la imagen la que contiene el juego y el dispositivo inmanente.

## *Imagen brecha*

## Imágenes 3

### *La imagen como una brecha*

En realidad, el espectáculo de las imágenes nos sumerge en tres duraciones, a la vez heterogéneas y simultáneas: el tiempo fuera del tiempo de la emoción: el tiempo medio del ciclo de imágenes en el cual tiene lugar ésta o aquella; el tiempo lineal y largo de la historia del sapiens, único animal que deja huella. El plano «individuo»; la secuencia «historia»; la película «especie». Esos serían los tres momentos a enlazar, a encajar.

**Nota.** Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Paidós, p. 137.

Veamos ahora la posibilidad de pensar la imagen como *una brecha*. Aquí las imágenes son sumarios de pensamientos racionales, emocionales y sensibles que se creen están alejados del mundo. Entonces, ¿cómo esas imágenes que tienen esas condiciones pueden relacionarse con lo que está permanentemente asociado a ellas?, o ¿cómo hago yo desde mi subjetividad y desde sus limitaciones para desvincular esas imágenes de su significado tradicional y llevarlas a otros lugares en un mundo en donde todo pareciera ser imagen? Es aquí como el lugar de las imágenes para mí no se limita solamente a ser el de las experiencias; es también el lugar del encuentro con el otro, por fuera de las experiencias que se puedan generar. Las imágenes son fronteras; es *una colisión con el otro*. Rancière (2005) lo explica de la siguiente manera:

Lo propio del arte es ser la identidad de una acción consciente y de una producción inconsciente, de una acción deseada y de un proceso involuntario; en síntesis, la identidad de un *logos* y de un *pathos*.<sup>3</sup> Esa identidad es la que, en adelante, testimonia el hecho del arte. Pero esta puede pensarse de dos maneras opuestas: como inmanencia del *logos* en el *pathos*, del pensamiento en el no-pensamiento, o, a la inversa, como inmanencia del *pathos* en el *logos*, del no-pensamiento en el pensamiento. (p. 42)

---

<sup>3</sup> El *pathos*, el *ethos* y el *logos* son los tres pilares fundamentales del pensamiento en la retórica de Aristóteles. Hoy estos conceptos se emplean para describir tres formas distintas de entregar una construcción compleja de pensamiento a una audiencia en un tema específico. El *logos* significa discurso o razón; es la parte de la persuasión, describiendo el pensamiento lógico —el intelecto—. Por su parte, el *pathos* se refiere al sufrimiento y a la experiencia. En la retórica aristotélica esto se traslada a la habilidad del orador o escritor para evocar emociones y sentimientos. Está regularmente asociado con la emoción y con la imaginación que emerge.

La problemática yace en cómo las imágenes nos hablan de una forma aislada, porque se tiende a separar lo emocional de lo racional y lo intelectual.

Las imágenes gestadas por el arte (especialmente las de quienes se encuentran en proceso de formación) suelen enfatizar en qué terreno están dadas, marcando esta división. Es justamente en esta problemática propuesta en donde se cristaliza mi reflexión: estas dimensiones no se pueden separar, tienen que estar unidas. Esa unión se da en el proceso de *enunciación*. Las imágenes y las palabras provienen del mismo mundo, son iguales.

La comprensión del mundo se da a través de las imágenes y las palabras. La *imagen* y la *palabra* presentan dudas, proponen también retos; ninguna de ellas está en el terreno de lo cierto; en ellas todo puede ser y todo no es.

## Las imágenes: memoria-huella-emoción-testimonio

«No hay episodio, descripción o frase que no lleve en sí la fuerza de la obra. Porque no hay cosa que no porte el poder del lenguaje.»

—Rancière, *El inconsciente estético*.

Los recortes del campo visual, producto de la mirada y su selección, usualmente vienen dados en la forma retórica<sup>4</sup> de un paisaje y de la fragmentación que de él podemos hacer. Es el espacio que contiene la necesidad irresistible de habitar en la experiencia de la imagen en donde todo aquello visto tiene un

---

<sup>4</sup> La retórica estudia, desde diversas áreas del saber y campos del conocimiento, las problemáticas relacionadas a los procedimientos y técnicas del lenguaje y su uso.

nombre desde la relación con el tiempo y el espacio; estos llevan consigo su propia sombra. Así, «en los términos del siglo XX, las imágenes son registros de las cosas vistas» (Berger, 2010, p. 9).

Los paisajes visuales se dan de muy variadas formas, pero todos ellos tienen en común la acción poética de atrapar las palabras en un sustrato ya cargado de historias, que espera hablar de lo innumerable de aquello indecible, de lo visible pero suprimido. Las imágenes parecen paisajes con la obligación de nombrar lo cotidiano; se presentan ante el cuerpo como la escritura misma. Estos recuadros usan la mano, el mismo instrumento de la escritura, y con ella definen líneas que descansan sobre los sentidos para, en esta relación, explicar desde lo sentido lo que posiblemente no está allí.

#### Imágenes 4

##### *Paisajes artificiales*

Es la línea sobre el espeso espacio quien dibuja la luz y la sombra que secciona, fractura el tiempo, enmarca y deja allí en el aire la retícula que permite hallar.

**Nota.** Imágenes de autoría propia.

#### **Testimonio: medio de comparación**

Las imágenes son testimonio de las elecciones que hacen aquellos que las recortan, en proporción a situaciones determinadas que sitúan la mirada al lado del lenguaje como testimonio vivo, esperando a que estas sean perennes. La imagen se convierte entonces en una escritura codificada que lanza al cuerpo a una multitud de recuerdos, recolecta memorias y suma vestigios-huellas del paso a prisa o pesados de quien las recoge o las deja en el mismo paisaje; así, las palabras quedan posadas, escritas en los paisajes.

Las palabras se toman de una bolsa grande y con ellas se generan recorridos visuales. Se pone en escena la importancia del contenido invisible que atrapa la singularidad de las historias que aparecen como residuos en sustratos de diversas calidades. Cada paisaje encuadra detalles que nos ponen en el camino de la verdad. Reproducen el mundo a través de una historia de fragmentos; todos estos no se preocupan de la forma, sino que hacen un estudio de la importancia que deriva de la relación de los objetos, momentos y lugares registrados con el tiempo y en el tiempo. Entonces, la imagen se convierte en un *medio de comparación*, de visión totalizadora de la realidad del artista y su tiempo.

## Imágenes 5

### *Paisajes abrazados*

En el cuerpo tumultuoso que abre sus carnes a la posibilidad de la imagen, se posa la mirada, cálida y tibia como queriendo recorrer los surcos de sus pliegues, acariciando con los ojos las texturas que emanan de ellos.

**Nota.** Imágenes de autoría propia.

### **Emoción: procesos de significación**

Las palabras se presentan ante nosotros como imágenes. «Uno de los aspectos más profundos de un texto es ver cómo va configurando poco a poco una teoría de la escritura, una imagen “era una mujer casi increíble. O, mejor dicho: una escritura”» (Losada *et al.*, 1997, p. 9). La escucha, las imágenes y las palabras son cuerdas que vibran juntas; una es la respuesta de la vibración de la otra. Estas requieren de la mirada y de la observación.

Didi-Huberman (2013) plantea que no existen emociones puras, sino que todas las emociones que expresamos son aprendidas. Esta afirmación podría pertenecer a las formas de

relación que existen entre nosotros y las imágenes, ya que si las emociones son construcciones sociales que se acogen a una serie de códigos culturales y temporales, esa relación con la emoción podría ser remplazada o desplazada en el entender y sentir desde las imágenes; se deduce de esta tesis que las relaciones con las imágenes son aprendidas.

La imagen no es ni verdadera ni falsa, ni contradictoria ni imposible (...). La imagen es benéfica porque es simbólica. Es decir, reconcentrante, reconstituye, por usar equivalentes. Más para formar o volver a formar bloques, en virtud del mecanismo de lo incompleto, tiene que incluir en su juego un compañero oculto. (Debray, 1998, p. 53)

Si tenemos como cierto que las relaciones con las imágenes son aprendidas, y que la imagen no es ni falsa ni cierta, las interpretaciones de las imágenes, entonces, están dadas en el lenguaje que tenemos ya como propio y las oportunidades en las que nuestro sentir establezca vínculos entre las emociones y el pensamiento.

Esa emoción del pensamiento no es más que la relación del intelecto con el sentimiento; no hay pensamientos aislados de la emoción. De tal manera, ninguna imagen está aislada de la emoción, pero la emoción y el sentir que tenemos cuando nos relacionamos con las imágenes es preconstruida. El pensamiento puede separarse del objeto, es decir, la imagen puede distanciarse de su significado y la palabra de las imágenes que le acompañan (proceso de significación).

## Imágenes 6

### *Paisajes inventados*

Y se preguntó un día ¿qué mira? Esa pregunta le llevó a encontrar la hermosura del viento, el sonido de una voz caliente que salía del agua, solo pudo tomar su grabadora y registrar su voz.

**Nota.** Imágenes de autoría propia.

### ***Huella: resonancias y evocaciones***

Las imágenes establecen una serie de huellas de esas resonancias y evocaciones visuales y se permiten abstraer la identidad de lo que descansa tranquilamente en las imágenes, frente a la mirada que inspecciona todo lo que se posa frente a ellas, para, en la mirada equivalente, encontrar esa relación trídica entre el ser, la presencia humana y la imagen.

Es la imagen el lugar que habita la manifestación del pensar. Hoy la acción de los otros está allí; mientras a través de un discurso (que no solo se escucha con los oídos) puedan articularse las palabras necesarias para evitar fallar. La experiencia fugitiva que penetra y no permite salir de nuevo del encuadre es la que permite visualizar el contenido atrapado en los bordes de la imagen. Cuando interrogamos la imagen, y dudamos, nos hacemos conscientes de nuestras observaciones; sentimos el tiempo, la materia, el espacio y el cuerpo.

### ***Memoria: el montaje y la representación***

La imagen carga a costas la tarea de fijar memorias; es un contenedor dentro de esa relación entre quien la fabrica y quien la ve. Entonces, configura la siguiente cuestión: las imágenes fijan memorias de las experiencias que tenemos con el mundo; al olvidar de dónde provienen esas memorias, la imagen se convierte en una fantasmagoría; se diluye, desaparece.

Este contenedor/imagen refleja las condiciones mismas de su espacio y tiempo; se adapta a las situaciones en las que le tocó ser creada; estima y apropia las dinámicas sociales de quienes la crean y la contemplan; juega bajo las mismas reglas de las sociedades que las avientan por la borda; se apila esperando mantener la persistente interrogación de la legibilidad y la visibilidad propia de sus facultades. «Hay una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida—» (Berman, 1981, p. XIII). Es urgente repensar la imagen y entender en ella su capacidad como artefacto crítico.

En un escenario de imposibilidad en la lectura de la imagen se abre un gigantesco montaje de textos con los estatus más diversos; se perciben las imágenes como heterogéneas. Las decisiones de montaje de las imágenes hacen visibles eso que el lenguaje y las imágenes ocultan. Todas ellas son documentos que encierran dos verdades y una de ellas es que las imágenes siempre serán y resultarán insuficientes.

Sin embargo, el montaje de la imagen es un concepto entendido como una poética de la representación, en la que se procura una legibilidad para el tiempo y las imágenes cuyo objeto se sitúa en ser huella, vestigio y memoria. Desde esa afirmación, ellas tienen un carácter histórico que perfila y selecciona los rastros del pasado que contienen. Esas huellas pueden hablar de lo que aún vive la imagen, de sus vestigios y memorias, mapeando los sumarios de sus testimonios. Las palabras que quedan encerradas en el aliento de esas imágenes se viven, se viven como escrituras con potencia estética.

## La imagen y su tránsito: el deseo, filtro de la significación

Las imágenes también hablan de su presente; se escriben al unísono de la voz del tiempo en el que viven; son el sonido ampliado de las pequeñas cosas o de las cosas grandes, y los artistas que las crean son tanto testigos como cronistas. Todas estas imágenes, crónicas y cronistas se ven sujetos a sus deseos, los cuales se presentan como una reorganización de la memoria sensible, estimulando la interpretación dada a través de los fragmentos. Las imágenes no pueden hablar de totalidades, sino tan solo de pequeños vestigios en un mar de huellas; improntas tan diversas como las imágenes mismas.

### Imágenes 7

#### *Las imágenes, dispositivos que acercan el mundo*

La muerte, decía Bachelard, es primero una imagen, y sigue siendo una imagen. (...) Si la imagen fuera una lengua, sería traducible en palabras, y esas palabras a su vez en otras imágenes, pues lo propio de un lenguaje es ser susceptible de traducción, (...) para que haya lengua hace falta que haya símbolo.

**Nota.** Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Paidós, pp. 24 y 50.

El deseo es así: la caracterización, catalogación, organización y selección de la memoria. Solo el que contempla recoge los vestigios y quien escribe esas huellas desea que sea lo que vale la pena atesorar; cómo quiere recordar esas experiencias de su habitar en el mundo. El deseo es el obturador del artefacto con el que se fijan todas las imágenes de la historia. La imagen es una suerte de radicalismo que atesora los bienes comunes. El deseo es subjetivo.

El radicalismo del arte es, por tanto, una fuerza particular de evidencia, de constatación y de inscripción, que hace pedazos la experiencia común. Esta fuerza se suele pensar mediante el concepto kantiano de lo *sublime*, como una presencia heterogénea e irreductible al núcleo de lo sensible de una fuerza que lo supera. (Rancière, 2005, p. 14)

El deseo designa una diferencia sustancial. Con los conceptos de la imagen definidos por Rancière, la imagen expresa una dimensión política. Prefiero para el tema que convoca este texto emanciparme de ese concepto y entenderlo desde la historia misma de la memoria de la imagen, con relación a la causa con el contenido que de esta se cuenta. Como lo dice Berger (2010), una suerte de río que fluye y dicho río son las imágenes: si la imagen fluye, ¿qué de ese fluir puede interesar en relación con el deseo de bañarse en él?

Si la imagen es una brecha, como ha sido planteado en apartes anteriores, también podría ser *punte* para conectar la memoria colectiva con la individual. El deseo condiciona lo que es mirado y desde dónde se procura la observación: «Un hombre inteligente puede odiar su tiempo, pero sabe de todos modos que le pertenece irrevocablemente, sabe que no puede huir de su tiempo.» (Agamben, 2011, p. 19). Las imágenes no hablan de forma aislada, sino desde las palabras que su tiempo les asigna.

Las imágenes —igual que el arte— no tienen otra opción más que la de escribir sin respiro; anotar las diferencias dadas por el contexto desde las posibilidades que radican en la diversificación de la experiencia entre el ser, la imagen y el lenguaje. No entender esas diferencias situadas en las singularidades de esa relación entorno a todas las características que han sido definidas a lo largo de este texto implicaría una normalización de la elección y de la educación visual.

## La representación (tríada)

«Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman.»

—Bruce Nauman, *El dibujo como proceso e idea (I de II)*.

Las imágenes dependen del mundo que las rodea o que las contiene para existir (ya se ha venido hilando la idea de la imagen como contenedor espacio/temporal). Es el artista quien, a partir de la definición de su propia identidad o de identidades robadas, las dota de palabras, las inserta en un mundo de lo posible y las pone a hablar.

La imagen es un instrumento poderoso para construir desde la abstracción; lleva consigo siempre un rasgo identitario propio; marca las huellas e indicios de lo enunciado y también advierte de lo imposible y lo posible.

*Cuando fallan las palabras* fue una exposición de fotografía organizada por el International Center of Photography y la Goethe House en Nueva York en 1982. Este espacio de exhibición pensó en la importancia de la imagen fotográfica como un lenguaje sofisticado, que explica en ocasiones aquello imposible de contar. El concepto de forma encierra los relatos de cuanto se dice a través de la experiencia de mirar, de las sensaciones que mirar causa. Krauss (2002) analiza la expresión que da nombre a la exposición así:

Con esta (...) los organizadores hacían eco de las numerosas declaraciones de artistas, intelectuales (...) de época en Alemania, para los cuales la mirada iba a eclipsar muy pronto el lenguaje; pensamos, sobre todo en Moholy-Nagy que afirmaba,

el analfabeto del futuro no sería quien no fuese capaz de leer, sino quien no supiese fotografiar. (p. 205)

A partir de la afirmación de Moholy-Nagy que lleva al texto de Rosalind Krauss se puede entender a la imagen como un lenguaje altamente sofisticado, que indudablemente no puede pensarse por fuera del mundo de lo comunicado. Por tal razón, estaría bien afirmar que la imagen y el lenguaje son uno solo. La palabra con relación a la imagen es el hallazgo de un cuadro somático (Krauss, 2002) en donde la lectura de imágenes esboza identidades ajenas que hablan más de la propia realidad. Las imágenes describen otros cuerpos, dibujan las siluetas de los suyos, vistos de repente por la simulación construida a la que lleva la experiencia de pensar la imagen.

## Imágenes 8

### *La imagen-deseo, la imagen-archivo y la imagen-duda*

Más allá de seis ríos tres cadenas de montañas surge Zora, ciudad que quien la ha visto una vez no puede olvidarla más. Pero no porque deje, como otras ciudades memorables, una imagen fuera de lo común en los recuerdos. Zora tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto, en la sucesión de sus calles, y de las casas a lo largo de las calles, y de las puertas y de las ventanas en las casas, aunque sin mostrar en ellas hermosuras o rarezas particulares.

**Nota.** Calvino, I. (2012). *Las ciudades invisibles*. Siruela, p. 12.

### **Imagen síntoma (duda)**

«El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda la cuestión reside entonces en saber quien posee el lenguaje y quién solamente el grito.»

—Rancière, *Sobre políticas estéticas*.

Pensar en las palabras que las imágenes atesoran supone un ejercicio que no se queda solo en la observación o en la acción ordinaria de *ver* lo representado a través de ellas, sino también lo, lo que emanan, cómo nos *miran*.

Las imágenes presentan pensamientos-emociones de manera sintomática (en términos freudianos el síntoma implica un accionar en el olvido). El síntoma se aleja de toda síntesis simbólica, de la misma manera en la que toda interpretación nos lleva a lo sintetizante. La interpretación se desgarrar entre dos manos que la halan: *ver* y *mirar*; se rompe resistiendo dos fuerzas que tiran en direcciones opuestas: *representar* y *presentar*.

En esta grieta que se genera de un lugar en el tiempo-espacio y de una manera que no podemos captar entre la inmediatez de la relación con la imagen, lo contenido sale a la vista cuando la mirada cargada de duda y preguntas aparece. La interpretación y apropiación de las palabras de las imágenes nos alcanza en los acontecimientos que tienen lugar en lo efímero de la mirada y en la parcialidad de esos recortes de objetos que se parecen a lo que sabemos, conocemos y entendemos.

La mirada y el síntoma se convierten así en paradigmas teóricos que dependen de una relación incierta con lo que se cree en cada tiempo como tecnología. De tal forma, se desplazan las concepciones tradicionales de la imagen y la memoria, sustituyéndose los modos unidireccionales en los que se ha pensado el diálogo con las imágenes.

La pregunta nos arroja a la duda, a reconocer las palabras reflejadas por las imágenes desde el lugar de lo no cierto. Todo lo que se presente ante nuestros ojos como cierto establece una tiranía de lo visible, alza una línea para fijar en la mirada la opresión de lo *legible*, que sospecha, a fin de cuentas, cierta manera de concebir las imágenes y sus palabras, la proliferación sobre determinada del sentido, dado a las imágenes que nos rodean y por lo general no nos habitan. (Didi-Huberman, como es citado en Macón, 2014). Esta situación nos pone en los terrenos de un concepto que valdría la pena pensar: las imágenes límites. Estas (que de una u otra forma parten de un mundo prototípico) no serían más que síntomas, huellas expuestas de la confusión del tiempo en el que han sido abiertas a los ojos de quienes las ven y no las miran.

Expuestas como tales a los fines de una construcción de no validación del pensar-sentir, marginadas y obligadas a morir el mismo día en el que fueron paridas. Didi-Huberman (como es citado en Macón, 2014) plantea que los seres humanos ingresamos a la historia del arte solo los objetos logrados y posibles de un tiempo determinado. Estos son seleccionados para perdurar; son los que se consideran susceptibles de un progreso de magnificación y eternidad, de una inserción en un relato legitimador que generalmente está en manos de unos pocos que siempre definen los discursos que valen la pena ser escuchados, según su construcción de mundo y su verdad, buscando glorificar todos sus aspectos.

La misma imagen nos muestra y esconde algo a la vez. En un caso revela y en otro esconde, se repliega en sí misma. Aporta, por un lado, cierta verdad y, por otro, cierta ficción. Tiene en sí misma la estructura de un pliegue (...); se trata, entonces, de que cada quien, constantemente, pliegue y despliegue las imágenes (...), pero no basta con explicar las imágenes, también es

necesario comprender de qué manera nos atañen, nos concier-  
nen, nos miran, nos *implican*» (Didi-Huberman, 2008, p. 205).

Ahora, la propuesta desarrollada en este texto cambia el esce-  
nario. Preguntarse y, a la vez, dudar sobre las imágenes que se  
proponen perennes y, por qué no, hacer una historia de los ob-  
jetos imposibles, de la cotidianidad, de los que no pueden mirar  
sino solo ver, de las formas impensables portadoras del destino  
de los sin voz, sería una historia diferente a la de los objetos  
magníficos, de sus posibilidades de significar, de las maneras  
en las que nos dotan de afectos y significaciones; en donde sus  
valores expresivos responden a otras realidades de lo sensible:  
mapas de historias que se desea no sean conocidas. Esta teoría  
que se dibuja podría llamarse *las historias de los síntomas*, para  
la que la acción de representar no oculte más con qué está he-  
cha y aceptar su falla.

### ***Imagen intersticio social (deseo)***

El destino de las imágenes podría establecer el trazado de un  
camino inusual entre el pensamiento, el intelecto, el sentir, la  
experiencia y la imaginaria. El discurso escrito que seduce con  
sus palabras fijadas en rasgos de la imagen de frente a quien  
la mira, lleva consigo un duelo, el cual ha generado una herida  
profunda al entender que no solo a través de la semiología es  
posible hacer lectura de ella, y lo que para Barthes podría ser el  
carácter inicial de la imagen, así como su dominancia del medio  
técnico explicada en el discurso construido. Por ejemplo, en *La  
cámara lúcida*, instaure una gran brecha entre las posibilidades  
discursivas del medio visual y lo que la imagen nos enseña a ver,  
entendiendo además que la imitación no tiene sentido y que la  
imagen va más allá de la traducción de un mundo a través de  
códigos. Es un lenguaje en sí mismo.

A través del desarrollo de este texto se puede inferir el planteamiento de la imagen como un complejo sistema de símbolos; pero para ello se requiere del hipertexto, así como de darse la posibilidad de asociar la imagen a un medio que no solo depende de ello, puesto que en la imagen subyace un orden de lo simbólico que toca diferentes capas de lo comprendido como cierto del mundo (una única verdad), así como todo aquello que aún no entendemos y de lo cual por tal razón dudamos.

Paradójicamente, la imagen no solo responde a las propiedades del sistema visual. Para hablar de la imagen se debe especular en primera instancia del *tiempo* (como ya se ha venido proponiendo) en el que esta se produce y de las características técnicas con las que es posible hacerla aparecer. Cada periodo histórico trae consigo un contexto, una perspectiva para entender la imagen, y ella va alimentándose de estas posibilidades; es decir, la imagen responde a una demanda cultural específica; da cuenta de lo visible y sensible de su mundo. Luce la realidad como un espacio profundo.

Walter Benjamin lo decía del concepto de origen que el “estado naciente” nos toca verdaderamente. Por ejemplo, estamos bien familiarizados con la idea, o la imagen vaga, idealizada, de que nuestro “lugar de nacimiento” ha sido el vientre de nuestra madre. Pero es más fácil familiarizarnos con el presente de tal situación: difícil mirar cada mañana en el espejo nuestro propio cráneo como el molde —endurecido por nuestros propios años— del canal genital de la madre. (Didi-Huberman, 2008, p. 52)

De tal modo, la afirmación del fin de las imágenes no está anclada en la aparición de otros medios tecnológicos diferentes a los precursores de la pantalla o a una compleja, avanzada y prolífica revolución de lo digital. Estos sucesos son voces de

nuestro tiempo que configuran un proyecto histórico detrás de nosotros, en donde aún no podemos entender la transición de las retóricas y narrativas que nos precedieron y las figuraciones que como nuevas aparecen para definir tensiones entre la presencia desnuda de la escritura visual, en una historia que aún atesora, desde un relato legitimador, imágenes susceptibles de un progreso de magnificación y eternidad, ocupando solo las realidades sensibles de algunos pocos.

La historia de las cosas como las habíamos conocido ha marcado su deceso y requiere contar historias con palabras reubicadas en otras sensibilidades; lo que Didi-Huberman (como es citado en Wenger, 2018) llamaría la tensión entre las operaciones del arte y las formas sociales de la semejanza, del reconocimiento o de la supresión. Y de la misma forma en la que las imágenes configuradas de nuestra aparición en el mundo en nada tienen que ver con el seno de la madre o con el interior de la bolsa uterina en la que estuvimos los primeros meses (y aunque de manera codificada remitan a ella), vendría bien pensar la afirmación de que las imágenes están amarradas en gran medida a la imaginación.

Elas son sumarios de concepciones construidas y asumidas sobre el mundo que encuentran en los conceptos, las memorias y las condiciones culturales lugares de anclaje para expandirse y estructurarse en divergentes y diversas formas de pensar el mundo desde esas imágenes que somos. El *lenguaje* y las *imágenes* son una manera compleja de pensarnos como seres humanos en el trasegar de la existencia.

Así, la realidad establecida, en lo que hemos llamado la institucionalidad y la homogenización del pensamiento visual, requiere ser repensada desde las significaciones de la subjetividad en el desarrollo de la repartición de lo sensible. En este contexto, la medida de lo estético que Rancière (2005) ha llamado «frase-imagen» va muy bien. En este proceso se deshacen

las relaciones representativas, tradicionalmente pensadas entre el texto y la imagen, ampliando las formas simbólicas del montaje, para allí, en esa poética de la representación, acordar una revisión de lo heterogéneo que perfila los espacios comunes y colectivos.

Los estudios visuales de hoy deben fijar su trabajo en la observación y en la mirada de lugares de encuentro, puntos de contacto. Esto podría ser pensado en la articulación entre las palabras y las formas visuales que disponen las imágenes y de sus voces, así como las escuchas de quienes las miran. La importancia de estas formas de las imágenes en el establecimiento de sus valores a través del concepto de huella o impronta y la afectación de las imágenes en el ser, se constituyen como elementos que dotan al proceso de crear y apropiarse la imagen de una suerte de variaciones en la fijación de la mirada, que, a partir de la fragmentación y selección de esos recortes, construye un discurso total, una palabra.

Diversas tautologías que definen la imagen (y evidentemente desbordan su concepto más tradicional de bidimensionalidad) esperan explicar los contenidos de aquella y su inmensa multiplicidad de fijaciones sucesivas, que se presentan en un campo visual fuera del concepto arcaico de lo retinal, que también provienen de la escucha o del cuerpo, como contenedor de la información visual. Desplazamientos que estimulan significaciones extendidas lejos de la semejanza del mundo de los objetos y más cerca del mundo de los sentidos y pensamientos.

Las imágenes están hechas para ser vistas y las palabras para ser escuchadas, esto es, *la imagen como intersticio social*.

No hay identidad fuera de los actos significantes, expresivos, culturales o de representación. No son los sujetos los que realizan tales prácticas, si no ellas las que producen aquellos, los sujetos los que se autoinvisten —por obra del performativo

visual, significante o representacional— en el curso del propio acto cultural. No hay sujeto fuera de la vida psíquica, y el campo esta trazado por el universo de los actos de enunciación simbólicos. Y realizado por la eficiencia del trabajo inmaterial: el trabajo intelectual de las máquinas de concepto, productoras de ideas, y el trabajo efectivo de las máquinas deseantes, productoras de pasiones. (Brea, 2009, p. 23)

Aquí vale la pena volver a Rancière y su teoría de la repartición de lo sensible y cómo a través de ella se puede redefinir el lugar, no solo de las prácticas artísticas de la contemporaneidad, sino también el de la imagen; cómo lo sensible es dividido y apropiado.

### ***Imagen testimonial (archivo)***

Las imágenes explican de cierta forma el lugar de lo testimonial; son construcciones que tienen como finalidad cumplir con la significación de los objetos individuales o colectivos, desplegando y plegando diferentes significaciones del mundo y de las interacciones que tenemos con él. «Esta basculación del objeto a la imagen implica también posiciones distintas con relación a la conciencia artística» (Foncuberta, 2000, p. 42); los conceptos de representación y narrativa, queramos o no, siempre van a tener vigencia.

La representación habla de lo humano en las imágenes; estas son acontecimientos, propuestas o recortes subversivos de las propias realidades o de las de otros; hipérboles extraídas de otros espacios temporales por fuera de la voz. La imagen es la representación del pensamiento, es duda.

En la historia no hay relaciones derivadas de la causa-consecuencia, así como la belleza no es objeto único desprovisto de otras miradas veladas en la práctica, ya sea esta artística, social u otra. La interacción social o las condiciones en las que

media la cultura se manifiestan en la singularidad de los acontecimientos (Didi-Huberman, 2013).

Las imágenes son diversas, como diversas son las formas de acercarse, pensar, comprender y mirar el mundo. Las imágenes son pensamientos en sí mismos, palabras que guardan los acentos y colores de las voces que las pronuncian. El mundo puede ser pensado con imágenes. Las imágenes y las palabras entran en relación; el mundo se mira, pero también se describe por medio de ellas. Las palabras son la forma como las imágenes entran a los cuerpos por fuera de la luz. Todo lo que se comprende se hace porque se asimila a través de la palabra y se siente del mundo de las cosas.

En este vaivén de simulaciones que alinean el mundo sensible aparece la emoción como adhesivo esencial de este proceso. La emoción es la acción de traer cerca de uno lo que circunda, aunque vale la pena alejarse de vez en cuando. El pensamiento es ese alejamiento que hace las veces de estructura, pero si solo se encuentra el cuerpo alejado es imposible definir en esa acción una complejidad del pensamiento; por lo contrario, si solo se permanece cercano, no existe la posibilidad del pensamiento crítico, que le da forma a las ideas. «Pensar y el lenguaje forman un conjunto (...). No se puede hablar sin pensar, ni se puede pensar sin hablar» (Brand, 1981, p. 68). Es así como la imagen, el lenguaje y el pensar son solo uno.

## **Imagen archivo-deseo-duda**

Existen diferentes formas de acercarse al mundo a través de la imagen; Aumont (1990) las presenta como: el modo simbólico, el modo epistemológico y el modo estético. Todas estas formas de representación hilan una costura al mundo de las cosas, ya sean estas concretas, simbólicas o sintomáticas. Resaltan esos

valores dados a la imagen a través, por ejemplo, de la representación del caos; lo que se da por cierto o de los contenidos cuyos caracteres no se reflejan visualmente a través de un significante visual y, por ello, no es posible entender de primera mano su significado ya que está presente de forma abstracta; establece unos modos de ver que pueden ser útiles para las reflexiones y conclusiones últimas.

### Imágenes 9

#### *Los espacios para ver la imagen, panópticos de la mirada*

Hölderlin evoca la filosofía, en una carta a Neuffer, como un «hospital donde el poeta desgraciado puede refugiarse con honor» hoy, el hospital ha cerrado sus puertas, y los críticos, convertidos en «curadores», toman incautamente el lugar de los artistas y simulan la obra de la creación que estos han dejado caer, mientras que los artífices, que se han vuelto inoperosos, se dedican con celo a una obra de rendición en la que ya no hay obra alguna que salvar.

**Nota.** Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Anagrama, p. 13.

Si ese *modo epistémico* nos habla de la información (sea esta tácita o no) que las imágenes nos aportan y la búsqueda que podríamos a bien llamar «visual», nos explica incluso sus aspectos no visibles. Puede asegurarse, entonces, que este modo de representación estaría enmarcado como la imagen-archivo; en esta se fijan las memorias del mundo que habitamos.

El *modo simbólico*, el discurso de la imagen, se vale de diferentes recursos lingüísticos para fundar, a partir de la experiencia y las sensaciones proporcionadas en el vivir, la contingencia del conocimiento más allá de los objetos del mundo; dichos objetos no proceden de la memoria, sino de la rememoración a través del reconocer formas, objetos, afectos, disposiciones, entre otros.

A la manera de Marc Bloch para el que la imagen es deseo, en donde las lógicas del mundo representado se establecen

desde otros lugares, en el interés por el conocer, desde sí. El deseo es una reorganización de la memoria, no es algo que viene del futuro; sería entonces lo que llamaríamos la (*imagen-deseo*). La fijación de imágenes basadas en la reparación del mundo sensible, pensado más allá de la colectividad como en el anterior modo, y más en la individualidad.

Por último, el *modo estético*, en el que la imagen y su facultad de representación se ubican en el espacio de la interrogación, la imagen allí debate, pregunta, contradice, cuestiona, ilustra. Esta imagen podría ser denominada la «imagen-duda».

### Imágenes 10

*No existe nada en el mundo de las imágenes que no se haya dicho antes en el mundo de las palabras*

La conciencia poética está tan totalmente absorta por la imagen que aparece sobre el lenguaje, por encima del lenguaje habitual —habla, con la imagen poética, un lenguaje tan nuevo—, que ya no se pueden consolidar con provecho las relaciones entre el pasado y el presente.

**Nota.** Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica de México, p. 21.

## La imagen en el pensamiento de frontera

La imagen procede de la no existencia, de ultratumba; es una esfinge posada en la tapa de un sarcófago (contiene un tránsito) que cuida los restos de nuestros antepasados y lleva consigo la carga de proyectar el evento de la luz para las generaciones venideras. «La imagen sale de ultratumba amansada y estabilizada, para que el antepasado siga allí: para impedir que vuelva a molestarnos, para atrapar su alma voladora y rapaz en un objeto indubitable» (Debray, 1998, p. 27). En la imagen la transfiguración asciende de la idea, pero la cubre y la diluye, la hace voz muda. La imagen es acompañada a modo de estudiante-profesor por

las palabras. Los buenos escritores nos enseñan a ver mejor y, sin embargo, sus palabras son ciegas, como bien lo dijo Debray.

Pensar en la producción de conocimiento nuevo pareciera que lleva consigo la carga de lo normativo, estableciendo una relación institucionalizada con la verdad, con lo falso, con lo verosímil o inverosímil. Este enunciado genera muchas preguntas y, por supuesto, una de ellas es relativa a la producción de imágenes: ¿cómo puede pensarse en la gestión de este tipo de conocimiento renovado? Me pregunto también si las imágenes y las palabras que la habitan podrán estar situadas en un *saber qué* y, de esa misma forma, definir en el conocimiento proposicional los accionares indicados para rastrear los laberintos por los que ellas, las imágenes, nos dejan caminar.

Según los textos científicos, gracias a este tipo de conocimiento se sabe, por ejemplo, que Albert Einstein estaba en lo correcto y que las ondas gravitacionales son generadas por la aceleración de objetos con la masa suficiente para que estas puedan aparecer sobre el tejido del espacio y el tiempo, teoría que fue comprobada en 2017. Todo esto lo sabemos gracias también a la palabra y su posibilidad de comunicación. Este es el lugar privilegiado del conocimiento proposicional. El uso de la palabra, en este sentido, responde a esos accesos que la «realidad» institucionalizada nos admite; es desde este tipo de conocimiento que conceptualizamos y el cual es un proceso muy importante en la creación de imágenes, mas no es el único.

## Imágenes 11

### *La imaginación y la posibilidad de traer del mundo de las experiencias las ideas*

La palabra imagen está grávida de confusión en las obras de los psicólogos: se ven las imágenes, se reproducen imágenes, se conservan imágenes en la memoria. La imagen lo es todo, salvo un producto directo de la imaginación.

**Nota.** Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica de México, p. 26.

En los procesos para los que el conocimiento se acerca o relaciona con la producción de imágenes (así como con la creación de imágenes o experiencias con un fin artístico) este puede ser funcional en algunas de las acciones propias de la producción visual; claro está, mucho más abocado a la resolución en algunos casos de asuntos técnicos y procedimentales, lejanos de las cuestiones que hoy pensamos en este texto; pero eso sí, todos los pensares y sentires pueden expresarse por medio de proposiciones. Entendido esto, es en esta relación de conceptos y procesos que se establece una proporción entre el objeto estético y un fin más allá de este.

En el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendemos por esto un estudio de fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captando su actualidad. (Bachelard, 1993, p. 9)

Y si es así, y la imagen es el producto directo de la relación entre el pensamiento (razón) y el corazón (sentir), necesitamos más que el conocimiento proposicional para entender desde dónde hallamos la producción de imágenes nuevas.

No siempre la creación responde en primera instancia a una pregunta articulada desde el medio proposicional, es decir,

una pregunta de investigación estructurada en las dinámicas lingüísticas de las ciencias; pero sí se parte de preguntas propias de la necesidad del saber, preguntas que se escriben en el impulso, en la emoción; la diferencia se posa en la fuerza de las ideas subjetivas, estructuradas en la necesidad de conocer y aprender el mundo, lo cual es una acción dada generalmente en el pensamiento de frontera.

Nuestra relación con la realidad se consume en el pensar. La duplicación yo-mundo se refleja en el pensar. El lenguaje es el vehículo de pensamiento. Por ello, el lenguaje es el medio en el que yo y el mundo se duplican y se refieren uno al otro. (Brand, 1981, p. 68)

En las acciones de la creación, la aparición de las imágenes se da en múltiples dimensiones. Una de ellas es la de las emociones, en las que las ideas se acercan y transmutan buscando la emergencia de diferentes formas de expresión; así, el resultado expresivo y significativo de la imaginación aparece y se hace imagen; se concretan las experiencias de la vida, así estas imágenes aún no respondan a las preguntas de quien mira o no se resignifiquen bajo el juicio de su mirada.

Los elementos comunes a la creación de imágenes enmarcadas en un gran cuadro —que podemos llamar el de la creación artística— están dados por el reflejo de la potencia estética de la acción de crear, acompañada de las pulsiones nacidas del deseo, así como de la ruptura del mundo sensible. La *poiésis* hace posible el encuentro de las ideas, las dudas y las emociones, en una conjugación semántica que permite a la imagen ser. Estos elementos admiten también una ampliación de la cognición y una apertura a otros estadios de pensamiento más complejos y estructurados. «La estética abre el paso a una idea del

pensamiento y de una idea correspondiente de la escritura» (Rancière, 2005 p. 46).

La creación de imágenes y la creación artística tienen lugar en el nacimiento de esos mundos posibles. Todas las ideas que atraviesan esas imágenes conjuran el tiempo y el espacio, les dan lugar a posibilidades nunca caviladas, a las paradojas. La creación artística se halla también en las manifestaciones sensibles de las cosas pequeñas, en la redistribución del mundo de los objetos y de lo sensible, en la resignificación de objetos del mundo cotidiano, en la escritura de huellas marcadas por las cosas que nadie quiere ver o escuchar, pero piden a gritos un lugar en el tiempo. Todos estos hacen interrupciones en las formas de hacer y pensar las imágenes.

Existen muchos lugares para la creación de imágenes; ellas y la creación artística ocurren en los más variados y diversos medios tecnológicos, en diferentes lugares de producción conceptual. La creación, en la máxima extensión de su palabra, es la semilla de un proceso de resistencias y determina las potencias en lo no existido, mucho antes que la imagen aparezca.

*La creación artística hace eco y resuena en los lugares que no son del arte; allí es donde deja archivo y es memoria, compartiendo la misma arteria de la investigación, ya que de ella devienen sus formas. Las fronteras entre la una y la otra son difusas; no existe la investigación sin la creación y la creación servida por fuera del agua que fluye de la investigación. La investigación, como la creación, permite ver nacer las imágenes, comprender el mundo; son dos hijas de la misma idea de transformación y cambio. La investigación y la creación artística han sido producto de formas de expresión semejantes, caminan por las mismas lógicas, las dos se valen de la imaginación y adaptan a sus experiencias y producciones la palabra imaginaria para usarla como bote. La creación es una categoría procesual inmersa en la investigación, la cual permite la aparición y avistamiento de*

imágenes que son ventanas para mirar mientras se está encerrado en un cubo del que no se puede aún salir.

## Imágenes últimas

«La escritura no significa solo una forma de manifestación de la palabra. Significa una idea de la palabra misma y de su fuerza intrínseca.»

(Rancière, 2005, p. 46)

Interrogar la imagen confronta a quien lo hace con lo que sabe, obligándolo a relacionar dos mundos: el de las ideas y el de las experiencias. Es en la acción de relacionar estos dos *cogitos*<sup>5</sup> en donde se debe definir un lugar de la creación para el mundo que es imaginado. Este lugar no puede ser otro más sino el de las preguntas. Las preguntas le permitirán a quien crea imágenes —o al que las mira— relacionar conceptos y definir espacios-tiempos. La mirada derivada de este proceso servirá a la construcción de las preguntas que las imágenes escriben; esa relación puede ser expresada en una metáfora: una onda sobre el agua que se expande cuando es tocada. Las acciones y potencias creadoras de la imagen sobrepasan las dimensiones de lo comprensible; las ideas de las cuales estas acciones parten se mimetizan con los sentires que las imágenes despiertan.

---

<sup>5</sup> Palabra en latín que puede ser traducida al castellano como «yo pienso»; también hace referencia al *cogito ergo sum* popularizado por René Descartes («Pienso luego existo»). Este concepto se convierte a lo largo del tiempo en toda una postura filosófica que se sirve de variadas aplicaciones. Gastón Bachelard se refería a ella para explicar cómo las ideas aparecían para formar palabras o imágenes a esto le llamaba: el *cogito* de la imaginación, pensar lo imaginado, pensar en la imaginación. Para los postulados definidos en este texto, *cogito* se entiende como la imagería del pensamiento.

El arte es en términos schellianos, la odisea de un espíritu situado fuera de sí mismo. (...) ante todo hacerse manifiesto así mismo a través de la materia que se le opondrá: en lo compacto de la piedra edificada o esculpida, en el espesor del color o en la materialidad temporal y sonora del lenguaje. Se busca a sí mismo en la doble exterioridad sensible de la materia y de la imagen. (Rancière, 2005, p. 42)

La imagen siempre será un lugar *para situarse, pensarse y confrontarse*. Los conceptos derivados de esa acción permanente del cogitar de la imaginación responden solo a las lógicas del lenguaje y de la imagen; disposiciones para las que se plantea un tránsito entre el mundo de las ideas al de las experiencias. Es en la singularidad y particularidad de ese tránsito que se define el contenido expresado en ellas (las imágenes). Las acciones que acompañan aquellas formas de expresión lanzan pequeñas pistas de su lugar en el mundo. «La escritura está en relación con la no-relación; de qué, y lo qué la historia prohíbe, lo qué lo real excluye o no admite, puede manifestarse: del otro, y del deseo de conservarlo vivo.» (Losada, 1997, p. 10). A través de las formas de expresión propias de ese *cogito* con la imagen aparece la enunciación como el lugar de las respuestas. La enunciación producto de este proceso origina un diálogo estrecho con lo pensado y el accionar en la imagen, se traza una ruta. Un lápiz afilado dibujará sobre un papel una línea continua que permitirá la observación de toda la hoja y del espacio finito, posibilitando, a través de esta, el entendimiento de su mismo movimiento.

La reflexión es producto de estas acciones que resultan en la potencia de la enunciación. Entiéndase el nombramiento de las cosas como una acción necesaria para que emerjan todas aquellas imágenes, objetos, experiencias u otros para los que no parecía existieran palabras (se trae a esta dimensión lo nombrado).

No está en el mundo de las experiencias aquello que no se nombra, y no se nombra lo que no ha estado antes en el mundo de las ideas. Pero en este cogito se deduce el peligro. Nombrar es peligroso porque da vida a lo que no parece existir, pero nombrar es fundamental, ya que lo nombrado es mirado y comunicado. Las imágenes nos invitan a pensar el silencio, así estas no sean mudas. Todo en ellas es el lugar de la experimentación y la duda.

## Referencias

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Anagrama.
- Aumont, J. (1990). *La imagen*. Paidós.
- Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Berger, J. (2010). *Con la esperanza entre los dientes*. Alfaguara.
- Berman, M. (1981). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Siglo Veintiuno.
- Brand, G. (1981). *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. Alianza.
- Brea, J. (2009). *El Net.art y la cultura que viene: tres ensayos*. Universidad Nacional de Colombia.
- Burenhult, G. (2006). La creación de imágenes en Europa durante la glaciación. *El nacimiento del arte hace 35.000 años-hace 10.000 años*.
- Calvino, I. (2012). *Las ciudades invisibles*. Siruela.
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). La condition des images (Frédéric Lambert et François Niney rencontrent Georges Didi Huberman). *MediaMorphoses*, (22).
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Universidad Nacional de Colombia.

- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Cendeac.
- Didi-Huberman, G. (2010). *ATLAS. Entrevista a Georges Didi-Huberman* [Video]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/atlas-entrevista-georges-didi-huberman>
- Ennis, J. (2010). Georges Didi-Huberman: cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, Antonio Machado Libros, 2008, 323 páginas [Reseña]. *Orbis Tertius*, 15 (16), 1-3.
- Foncuberta, J. (2000). *El beso de judas*. Gustavo Gili.
- Klaus, H. (1993). *Arte contemporáneo: Colonia*. Taschen.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Losada, E. Maura, A., & Novaes, W. (Coords.). (1997). *Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y el silencio (Revista Anthropos Extra 2)*. Proyecto A Ediciones.
- Macón, C. (2014, 31 de octubre). Georges Didi-Huberman: «yo no se lo qué es el arte». *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte-nid1739946>
- Nauman, B. (2016, 28 de enero). El dibujo como proceso e idea (I de II) [Entrada a blog]. *Cartografías de dibujo*. <http://indexdraw.blogspot.com/2016/01/bruce-nauman-el-dibujo-como-proceso-e.html>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Wenger, R. (2018, 15 de agosto). Didi-Huberman y la imagen como «desgarro» en términos freudianos. *Perspectivas estéticas*. <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2018/08/didi-huberman-y-la-imagen-como-desgarro.html>









## Capítulo 2

# La magia de invocar lo invisible

FERNANDO PLESTED SALAZAR<sup>6</sup>

**L**a imagen despierta todos nuestros sentidos a través de la evocación: una mosca, por ejemplo, puede evocar un zumbido; una taza de café, su aroma. Todo esto es un ejercicio de memoria. Aquel que por primera vez huele el café no puede relacionarlo con la bebida y no tiene ninguna imagen asociada; muy seguramente ese olor lo asociará a lo más aproximado que conozca y, en adelante, ese será su referente. De tal modo, la imagen funciona bajo ese precepto; *evoca*, nos trae información de otros ámbitos a través de su viaje a la retina, a nuestro cerebro.

En el marco de la educación visual occidental se da preponderancia a la imagen retinal como el primer sentido de referencia y, desde allí, la evocación dada por otros sentidos queda relegada en la escala de valores que definen nuestros imaginarios, quedando estos lanzados por fuera de las márgenes del entendimiento y de nuestros saberes. Ese predominio de la imagen por encima de lo que pueda relacionarse como axioma representado en otros sentidos lo analiza Jean Luc Nancy (2016), explicándolo así: «De hecho, el retrato habla, está ya hablando y nos habla desde su privación de habla» (p. 8). Según él, cada arte privilegia un sentido por encima de los otros; a su vez, el liderato sensorial de la imagen en nuestro caso irremediablemente activa la pulsión evocadora en el observador. «Cuando

---

<sup>6</sup> Profesor de la Escuela de Artes y Ciencias de la comunicación de la Corporación Universitaria Unitec, en los programas Cine y Televisión y Animación Digital. Coinvestigador Centro de pensamiento en imagen, observatorio de lo visual.

se dice de un retrato que no le falta más que hablar, se evoca algo más y otra cosa que la sola privación de expresión verbal» (Nancy, 2006, p. 8). Entonces, bajo ese concepto, no solo la imagen tiene el poder de evocar estímulos de otros sentidos en diferentes niveles, pasando por una asociación simple como *árbol igual a naturaleza*.

La evocación de pensamientos, recuerdos, ideas o conceptos aún más metafísicos (como mirar el cielo estrellado) es donde podemos encontrar una conexión entre el poder evocador de la imagen y su connotación sobrenatural o mágica desde el principio de la consciencia humana. Por tanto, desde tiempos remotos los seres humanos le hemos otorgado a la imagen una importancia preponderante sobre los demás sentidos; tanto así que la visión condiciona la mayoría de los procesos conscientes del hombre: la condición de la luz como motor para captar lo existente o lo observable. En la antigua Grecia se pensaba que el alma residía en los ojos. La vida para ellos no era el latir del corazón sino del *ver*: era posible divisar el Sol gracias a nuestros ojos y aquel que los perdía se encontraba *muerto en vida*; un ser sin alma, desprovisto de ánima, condenado a ser un muerto viviente como en la tragedia de Edipo Rey escrita por Sófocles.

Regis Debray en *Vida y muerte de la imagen* (1998) habla acerca de cómo la imagen era la forma de inmortalizar lo que la parca nos arrebatava. El poder para los griegos antiguos residía en observar al fallecido en forma de *ídolo*. Esta palabra nace del vocablo *eidôlon*, que significa espectro o fantasma de los muertos. Con el tiempo este presentaría cambios en su interpretación y significado (hacia *imagen o retrato*): «Esa representación del muerto —su *inmortalización*— no solamente consistía en atrapar de forma plástica el *eidôlon*,<sup>7</sup> que escapaba en forma de

---

<sup>7</sup> Después, la palabra griega *eidôlon* (que quiere decir el espectro de un muerto), pasaría al latín como *idôlum*, que tendría su significado más

fantasma del difunto» (Debray, 1998, p. 21), sino que también se vencía el proceso natural de la putrefacción del cuerpo, la desaparición del rostro por acción de los elementos, del tiempo y de los dioses. Incluso la representación visual de estos restos los acercaba al mundo terrenal; ídolos gigantes de piedra que con su figura hacían presencia y vigilaban. El ejemplo de los griegos antiguos es entonces ilustrativo del poder tanto evocador como mágico de la imagen.

Por tanto, es aquel que crea la imagen quien tiene conexión con el más allá desconocido; el alfarero, el escultor de efigies buscan permitir el vencimiento de la muerte y mantener en la memoria el rostro de nuestros familiares o de los dioses. Ese ejercicio de memoria se convertiría en uno también de poder; el ser que representa el rostro del dios sería el mismo que daría potestad de representar el símbolo como síntesis de la idea a través de una cruz o un sello; entonces, personificaría una institución que se encargaría de comunicar o interceder con ese más allá, con ese mundo desconocido e incomprensible. Esa entidad, a modo de autoridad, delimita el nexo de un mundo desconocido de los muertos con la representación de él mismo. Figura o forma que en su abstracción evoca todo aquello relacionado con lo que espera la sociedad represente.

Son sobre todo las expresiones de la realidad (las imágenes) las que adquieren esa fuerza sobrenatural y mágica; en consecuencia, no necesitan ser dichas, oídas o palpadas. Solo ser representadas, vistas; *verse representaría a la vida misma*. Por tanto, la imagen y su relación con lo simbólico es inevitable, inobjetable, así como el poder evocador de la cruz en el vampiro y la magia poderosa que ejerce sobre él, al punto de doblarlo.

---

aproximado a la palabra ídolo actual: la imagen de una deidad, objeto de culto.

Tiresias, el sabio vidente proveniente de la tragedia edípica de Sófocles y de la Odisea de Homero, representa a un ser sobrenatural. Él no captaba la luz del mundo cotidiano, sino que podía ver el mundo sobrenatural del porvenir, el destino que proviene solo del reino de los dioses. El alma de Tiresias estaba condenada en un mundo intermedio; no podía ver la belleza de la flor, de las estrellas, grandezas solo vistas para aquellos que tenían vida a través de sus ojos a cambio, mas tenía el poder de ver lo sobrenatural; la magia de ver aquello que los mortales solo entendían a través de sus ídolos de piedra en *símbolos*. De cierta manera, Tiresias representaba una paradoja: sin ojos, un muerto en vida; tenía el poder de la clarividencia misma.

Figura 1

*Teiresias Foretells the Future to Odysseus*



**Nota.** Pintura de Henry Fuseli (1804); Colección del Museo Nacional de Gales. Tomada de Wikiart, 2020 (<https://www.wikiart.org/en/henry-fuseli/teiresias-foretells-the-future-to-odysseus-1800>). Imagen de dominio público.

Entonces, concebir lo visible era solo potestad de aquel que podría comunicarse con el mundo de los dioses, de la magia; hacer material lo inmaterial, invocar lo que está en el mundo de los dioses, del más allá. Platón explica el tema resumiéndolo en una palabra poderosa: la *poiésis*, como ese proceso y actividad proclive de producir desde la no existencia a la existencia:

Tú sabes que la idea de «creación» (*poiésis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (*poiêtai*). (Platón, 1988, p. 252)

Si nos ceñimos a la propuesta del filósofo, el creador es, por tanto, un mago invocador/evocador, algo más real y efectivo —si se quiere— que el referente que tenemos del ilusionismo en la cultura popular como magia, donde sabemos que hay un engaño, un artilugio detrás de hacer aparecer la paloma o el conejo en el sombrero (el potencial verdadero). Considerando que, a través de la existencia de nuestros sentidos (la magia de la *poiésis* es más auténtica que la de los ilusionistas y magos), la *poiésis* es entonces el secreto para la magia y para la creación de realidades que están solo al alcance de aquel capaz de traerlas a este plano.

La imagen creada daba poder porque en sí misma encarnaba dos características del *logos*: conocimiento y concepto. Su conceptualización la hace presente en la realidad a los dioses, su voluntad; un conocimiento reservado en el pasado solo a aquel que sabía interpretarla: el sacerdote, el chamán, el adivino de las estrellas, el conocedor de la razón de la existencia de todo. El *logos* como razón, conocimiento y concepto podía resumirse a una imagen, a la escultura de Zeus, a un sello mágico o a una cruz. Así pues, la imagen producida por ese mago, entre más

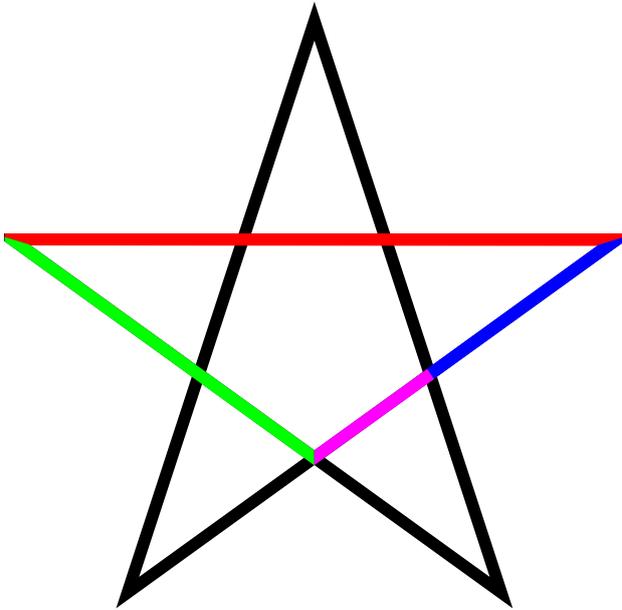
abstracta, más poderosa. Resumía tanto las propiedades del *eidôlon* como las del logos; la magia invocadora dado que podía traer esa imagen del mundo de los dioses, y la magia evocadora como representación de ese mundo o esa idea. La invocación en el *eidôlon* y la evocación en el logos.

Pitágoras, bajo esa premisa, primero observó lo que lo rodeaba a través de los ojos de la conciencia: «Entendiendo la observación consciente desde la *episteme theoretiké*<sup>8</sup> de Aristóteles» (Platón, 1998); segundo, a partir de ese ejercicio, desentrañó la primera de las huellas dactilares del orden universal dado que, en primera instancia, sería a través de los ojos de la ciencia que se confirmaría el descubrimiento del orden matemático de la forma y, en segunda, por tal razón, encontraría que esa secuencia numérica determina la forma más eficiente de un ser de crecer con el mínimo gasto de energía; esta sería llamada después la «secuencia de Fibonacci». Pitágoras, brillantemente, resumió la esencia del secreto de la naturaleza y su orden en un solo símbolo, la estrella, que ha sido objeto de cientos de interpretaciones, desde lo hermético hasta lo teológico, pasando por lo semiótico. Es el logos del logos, el rastro del gran arquitecto que estaría presente en órdenes ocultas (como los herméticos) y que dejaría huella, por ejemplo, en los mamposteros en la arquitectura gótica o en la alquimia con sabios como Paracelso; entraría a hurtadillas dentro del neoclasicismo de los artistas del *quattrocento*, alimentados por el intercambio cultural de las cruzadas en la Edad Media y vería su regreso dispuesto en el pentagrama oculto del hombre Vitruvio.

---

<sup>8</sup> Según Aristóteles, de las tres teorías del conocimiento, la más elevada es la contemplativa o *episteme theoretiké* que no tiene ningún fin práctico.

**Figura 2**  
*Estrella pitagórica*



**Nota.** Dibujo Original de Jaimie Michelle (2006). Recreación y reinterpretación de *Pentagram-Phi* [Ilustración digital]. Imagen original para la recreación hecha por el autor tomada de *Wikimedia Commons*, 2020 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pentagram-phi.svg>). Imagen de dominio público.

Pitágoras logra desentrañar imágenes que siempre estuvieron ocultas en la naturaleza. La matemática es la esencia misma de esas formas y, a través de ellas, el sabio logra acceder a ellas; legarlas a pesar de la constante persecución de su orden. El poder de síntesis del pentagrama le lleva a ser la materialización misma del logos; un logo en sí mismo que encierra razón, conocimiento, concepto y discurso. Pero principalmente era un discurso porque, a pesar de lo místico que pueda sonar, solo es una forma de interpretar o conceptualizar la estructura de la existencia. Ya los egipcios siglos atrás habían definido la forma fundamental en el círculo y toda la proporción de la imágenes

producidas por ellos estaba dada por la intersección de circunferencias, que también pueden ser relacionadas con una metodología para medir las formas de la naturaleza; solo es necesario comparar la división celular con las fases de la semilla o con una flor. Por eso la estrella pitagórica, además de todas las características de logos que pueda tener, llama la atención aquella en cuyo discurso se encuentra el abordaje de la imagen. Percibir el entorno se convertiría en algo más importante que la concepción de «realidad misma», como vendrían a encontrar Einstein y Feynman mucho tiempo después.

En resumen, lo visible o perceptible está condicionado por el logos, develándose como en las teorías pitagóricas; es un nuevo horizonte para la creación de imágenes y nuevos discursos; esa *poiésis* donde nuevos Tiresias (que no están ni en el más acá ni en el más allá, ni en el arte ni en la ciencia) nos comunican o nos muestran un mundo de dioses donde existen imágenes fascinantes con su propio logos a la espera de ser animadas o de darles un alma en este mundo.

## La imagen del más allá

¿Cómo es el más allá? Tal vez el poder de esta pregunta reside en la esperanza de la existencia verdadera de un lugar o una presencia después de la muerte. Ese desconocimiento es el que genera el gran temor de la inexistencia y es el motor para más preguntas. Más allá de la condición sosegada que imaginamos de tal lugar (su representación), es cierto que en un principio el ser humano se dedicó a representar la naturaleza de manera figurativa. Cuando en su mente se incubó la pregunta de la muerte, necesariamente le llevó a pensar que al fallecer no necesariamente se dejaba de existir. Entonces, lo que sí cobra sentido es la existencia de un lugar fuera de lo visto o imaginado,

en donde la presencia del ser continúa de alguna manera. Ese lugar y su naturaleza se imaginaron por los egipcios en muchísimos de sus aspectos. Al mismo tiempo, no se tenía otra forma de representar ese más allá sino con las cosas y sujetos que sus ojos habían visto y hacían parte de su cotidianidad; sus referentes estaban en su propio plano existencial. Los dioses Horus, Bastet, Thoth y otros eran una mezcla entre cabezas animales y cuerpos humanos; esa sola acción les dio a esas imágenes la condición de representación divina.

Platón exploró esos otros mundos a través del logos, a través del entendimiento del todo y de la razón, al hablar del mundo desde las ideas. Allí existe la versión perfecta del mundo de los sentidos. Esta exploración es tenue reflejo de lo que habita en ese mundo ideal, donde las esencias son las que funcionan como modelo de lo existente. ¿Cómo podemos acceder a ese mundo? Platón planteó que era por medio de la razón del pensar, que el hombre podría traer algo de ese mundo.

Innegablemente el mundo griego encontró en la geometría una manera de traer al mundo sensible la belleza de aquel otro. Y es que para los griegos la belleza era una de las esencias del mundo de las ideas; pero entendieron como algo bello sobre todo algo proporcionado, de ahí su afán porque toda aquella representación de lo bello debía ser matemáticamente proporcional, geométrica; no solamente a la hora de crear una imagen, sino de su función, la cual debería conectar con su origen divino, una vez encarnada en este plano. La distribución de la acrópolis de Atenas fue cuidadosamente estudiada para que existiera una disposición proporcionada y armónica desde cualquier punto de observación. Incluso el Partenón es una colección incesante de rectángulos dorados dispuestos de variadas formas, estando en su interior la estatua gigante de Zeus, cuyo rostro actúa como el eje central de la disposición de todo el complejo arquitectónico.

El mito católico se aleja mucho del logos o de la razón, pero toma prestado, antes del Renacimiento, esa representación del más allá, apropiándola a su mitología particular. Este es el caso de Agustín de Hipona y *La ciudad de Dios*, donde el penitente y temeroso de Dios gozará en la otra vida de lo esencial, de lo virtuoso. A partir de ese condicionante (para algunos, como Lutero, un chantaje en el episodio de la reforma), se crea toda una plétora de generación de imágenes en el mundo católico. Pasamos del ícono abstracto al figurativo, en el caso de las estatuas de los santos (como del mismo Agustín). La Europa merovingia y carolingia adaptan visualmente los protagonistas de la Biblia, la iglesia a la imagen y semejanza de la Europa actual. Algo similar sucede en Constantinopla: conserva ese conocimiento grecorromano dado que Bizancio rescató y resguardó lo que los católicos quemaron en la biblioteca de Alejandría junto con Hipatia. Dejando estos hechos de lado, es la iglesia de Europa occidental la que hace un ejercicio de imaginación, en el estricto sentido de recrear algo que manipula a través de su imaginario. En el caso concreto de la iglesia, imagina un cielo y un infierno a partir de manipular la información deforme del Hades y del monte Olimpo, así como un purgatorio muy rentable luego para las indulgencias.

En el caso del artista que es contratado para representar esa imagen del más allá, su ejercicio consiste en imaginar; va más hacia ese concreto figurativo de su sociedad. Los abades crean un imaginario fascinante, como el caso del Beato de Liébana que en el siglo VIII escribió su código comentado sobre el apocalipsis llamado *Commentarium in Apocalypsin*. Este tipo de código generó una serie de documentos similares llamados «beatos», llenos de iconografía medieval. A estos se les suman los frescos de los templos, los cuales imaginaban esos lugares del más allá propiciando lentamente la influencia de los árabes y los bizantinos en las técnicas. Ello se evidencia en

el inevitable intercambio cultural —reforzado por las cruzadas— y que a nivel de símbolos no puede ser más que diferente: la cruz, la media luna y la estrella de David eran los extremos que se enfrentarían para siempre. Aquellas tribus de José, todas hijas de Abraham, separaban el mundo conocido. Solo fue hasta el prerogótico y gótico que se pudo redondear la influencia y el control sobre la población por parte de la iglesia católica a través de la imagen.

El punto máximo era la catedral, la cual era una estructura multifuncional de información visual, con imágenes del infierno, lo mundano y lo pecaminoso en su exterior a través de formas talladas en la piedra de escenas del libro de las revelaciones, gárgolas retorcidas expulsando el agua lluvia y puerta de metros de altura que hacían sentir pequeño al vasallo. En su interior la luz celestial se proyectaba en el suelo, ingresando en los gigantes vitrales que proyectaban escenas a todo color del viacrucis o las historias de virtuosos como San Jorge. La gran altura de la edificación permitía poner imágenes y estatuas de los santos a una altura superior a la de los feligreses; de tal manera, estas eran creadas mirando con misericordia o lástima al invariable pecador a propósito. La altura también daba pie a los frescos de las cúpulas de representar escenas celestiales inalcanzables, las cuales eran admiradas una y otra vez por el pueblo raso que oía como el sermón o los cantos gregorianos venían del cielo a causa del rebote de la onda sonora en la cúpula cóncava. Todo este espectáculo multisensorial era abrumador para un campesino de la Edad Media que pasaba el día entre campos de trigo y ranchos de paja y adobe. En medio de todo ese esplendor de imágenes estaba el imaginario de aquellos mundos invisibles que debían ser representados.

Tal vez la cúspide de este imaginario es *El jardín de las delicias* de Jheronimus Van Aken, «el Bosco», y su intrínseco objetivo alegórico sobre la visión antropocéntrica de la creación.

Esta representación fue hecha para ser vista por el hombre virtuoso que sabría valorar el orbe al tercer día de la creación, lo que se perdió gracias al pecado en el paraíso, el peligro oculto de los placeres mundanos en el jardín y lo que le espera al necio en el infierno musical. Tiene una imaginación alucinante, sobre todo por su forma de imaginar el infierno y sus torturas, producto de una mente que se obsesionaba por saber cómo era la imagen de esos mundos invisibles.

La exclusividad de la imagen de aquello a lo que no podemos acceder normalmente dejó de ser de la iglesia cuando en el Renacimiento se abrió camino de nuevo a la observación consciente de Aristóteles, además de la aparición del razonamiento cartesiano, «pienso, luego existo» (*Cogito ergo sum*). Este hace homenaje a Platón al traer esencias del mundo de las ideas a través de la razón, por medio ahora de la observación metódica para establecer formas de pensar y entonces las esencias del logos. La evolución de la imagen en ese momento está asociada a cómo miramos; la geometría de nuevo se pone al servicio de la imagen y aterriza la concepción eurocentrista de la perspectiva, del punto de fuga, desarrollando y sofisticando a partir de ahí la disciplina de la óptica, la cual daría a la ciencia el poder de traernos imágenes de lo muy pequeño y de lo muy lejano.

Sacharias Janssen inventa el microscopio, pero sería realmente Anton Van Leeuwenhoek quien presentaría por primera vez el mundo de lo pequeño; no siendo en este caso el artilugio como tal el tema de reflexión, sino la manera cómo van Leeuwenhoek ilustra ese mundo, presentando a esta realidad imágenes de un mundo que nadie conocía, inclusive más que el mundo de lo lejano, donde pioneros como Galileo podían ver en sus rústicos telescopios los planetas, cazándolos por sus movimientos. En este caso fue Christiaan Huygens el que ilustró los anillos de Saturno y las estrellas de la nebulosa de Orión. Por lo menos un cuerpo celeste tenía algo más que forma de

esfera o punto luminoso. El trazo del neerlandés nos mostró un papel con una imagen del fascinante planeta. Un par de datos curiosos: Spinoza era quien pulía los lentes de los telescopios que usó y que el propio Huygens fue el primero en hablar de la linterna mágica, uno de los precursores fundamentales de la imagen cinematográfica.

Para este punto existía entonces más de un mundo invisible aparte del más allá, así que el hombre se dio cuenta que no solamente había que ser penitente para poder acceder al mundo que nos imaginaba la iglesia; ese de los edenes de las cúpulas, los íconos a peregrinar y los infiernos de los cuadros del Bosco. Resultó que la exploración del mundo explotó en el siglo XVI, impulsada por las fabulosas historias de Marco Polo, de forma tal que muchos se aventuraron a plasmar nuevas imágenes de territorios desconocidos. Las bitácoras de los navegantes regalaban imágenes de criaturas fantásticas y pueblos exóticos; a través de los mapas y pergaminos veíamos esos lugares solo disponibles para los intrépidos y a partir de la forma en que veían aquellos aventureros se alimentó la imaginación del hombre común con dibujos, grabados e ilustraciones. Imágenes de unicornios, sirenas, dragones, cinocéfalos, cíclopes (forma en que para siempre se derivaría la imagen de los rinocerontes), manatíes, lagartos de Komodo, tribus del África profunda o deformaciones genéticas. Primero relatados por los juglares de la baja Edad Media, para luego ceder a la literatura la asignación de a crear y recrear ese ejercicio de construir imágenes de lo que estaba por fuera del mundo conocido.

En los cuadernos de investigación veíamos los pequeños seres que habitaban en esa dimensión de lo microscópico o los titanes del espacio (como Saturno que, aunque tenía su nombre romano, era uno de los titanes griegos); estos acabaron con el geocentrismo inexorablemente, por más juicios inquisidores que se le hicieran a Giordano Bruno o a Galileo Galilei. Entonces el

enciclopedismo debía estar complementado con imágenes, no en vano se le denominó la Ilustración. Von Humboldt en sus expediciones tenía como objetivo primordial el ilustrar la naturaleza desconocida de las Américas; poder clasificar, describir en texto y, sobre todo en imagen, todo el mundo conocido, de lo microscópico, a la escala humana y después lo cósmico, así como los tres lugares del catolicismo de los trípticos del Bosco: el paraíso en los cielos, el mundo en nuestro plano y el infierno en lo orgánico, lo que se descompone. Todo aquello para que sea socialmente aceptado debe ser engranado con el mito católico.

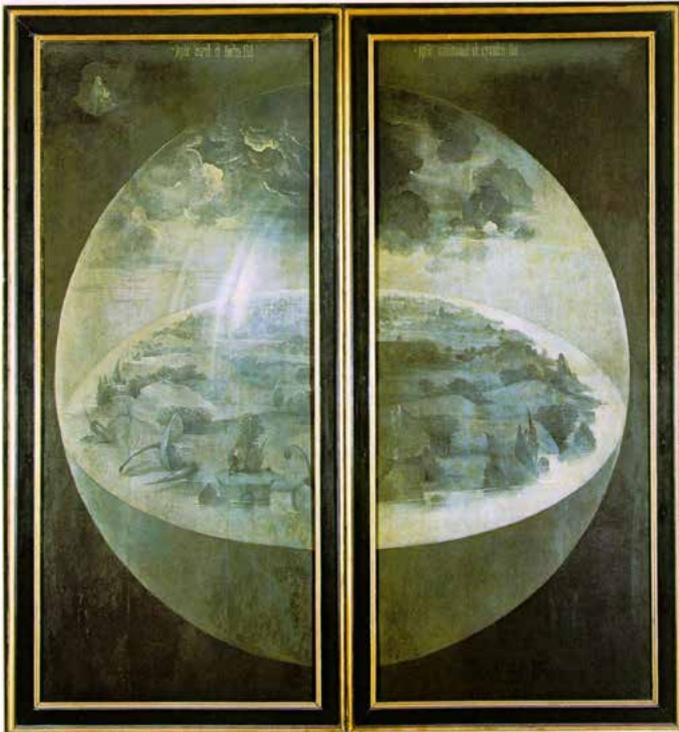
A la larga, Newton termina dándole una precisión matemática al cielo de manera perfecta bajo sus leyes gravitatorias universales en su *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*. Este descifra la percepción de que allá en la perfección solo habita la conciencia celestial y que solo la esencia divina es capaz de existir más allá de la inalcanzable bóveda celeste, mientras que en el mundo de la superficie, del día a día del hombre está la imagen de la exploración tanto natural como política y comercial; los asuntos del hombre, las especias, el préstamo, la navegación, las especies animales y vegetales. En lo que no podemos ver ni calcular está lo infernal, el caos, que se representó en la peste y la plaga. En lo insignificante, que solo se ve por el microscopio, estaba la deformidad del microbio, los vectores de enfermedad, los jinetes de los miasmas pestilentes que amenazaban con extender el ultratumba en la tierra, el escorbuto, la tuberculosis, el cólera, la polio, pero también el fermento de la bebida y la levadura del pan. Un mundo tan caótico que hoy todavía no ha sido domado.

Esos son los tres mundos que estaban más allá del día común del pueblo, algo que solo les llegaba a través de imágenes, de imaginarios de los hombres que fungían, no tanto como Tiresias, sino como Prometeo; pero uno que solo mostraba su versión del fuego de los dioses, sin compartir el fuego, con la

misma connotación de mágico y del sortilegio. Como una misa dicha en su totalidad en latín era la jerga de las matemáticas, de la geometría y del álgebra; algo que, dicho sea de paso, fue condensado más simbólicamente en los secretos de la alquimia en sus imágenes. Corresponde al significado hermético de los símbolos abstractos y figurados de sus ilustraciones, única manera de asegurar que solo los merecedores encontrarían el camino de la iluminación, la cual, dicho sea también de paso, los que no pudieron guardar el secreto fueron más que iluminados en las hogueras de la Inquisición. Esto solo demuestra la diversidad de la imagen como representación simbólica de esos otros mundos exclusivos del elegido por el conocimiento, sea cual fuere su fuente. El más allá estaba al alcance secular, pero realmente no cualquiera tenía la magia para acceder a esos mundos; esos científicos y exploradores terminarían volviéndose los nuevos ungidos, los prometeos para admirar por aquellos que no tenían aún la posibilidad de contactar con el mundo de las ideas, de traer esa esencia a través de la razón (además de la devoción), todo ello en forma de imagen.

Figura 3

El jardín de las delicias (persianas exteriores)



**Nota.** Pintura de Jheronimus Van Aken, el Bosco (aprox. 1490 a 1510); Colección Museo del Prado, Madrid. Tomada de Wikimedia Commons, 2020. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_-\\_The\\_exterior\\_\(shutters\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_The_exterior_(shutters).jpg)) Imagen de dominio público.

La ciencia moderna nos ha mostrado una infinidad de imágenes que van desde un agujero negro hasta la de los virus. A través de estas imágenes ha ejemplificado diferentes aspectos de la existencia que con nuestros ojos jamás podríamos percibir, ya sean las ondas de color o sonido, el ADN, la superficie de los planetas o hasta el mismo átomo. Toda una colección que es generada a partir de un proceso de algunos siglos de perfeccionamiento de un método (el científico), el cual parte de un

orden que determina la búsqueda de la verdad y cómo hallarla. Popper (1974) insiste en que «somos buscadores de la verdad, más no sus poseedores» (p. 53). Entonces, podría decirse que la ciencia tiene la noble tarea de revelarnos la verdad del mundo tangible; pero si lo miramos desde lo sociológico —o inclusive desde lo filosófico— tenemos dos gigantes palabras para discutir: *verdad* y *realidad*. Este ejercicio no se enfoca en buscar una disertación sobre estas palabras; se trata más bien, en cierto sentido, de observar los distanciamientos y los encuentros entre la ciencia y el arte desde la orilla de la imagen, la cual atraviesa dichos conceptos.

Podemos empezar por generar, para facilidad del lector, una imagen de lo que es un paradigma a nivel científico: muchas veces se ha comparado el conocimiento como el mar; pues bien, la ciencia navega ese conocimiento a través del paradigma de la ciencia, que podría compararse con un navío. Este navío está construido a partir de teorías que han sido comprobadas tantas veces que se convierten en leyes, las cuales son tan fuertes que permiten que el navío avance con cierta seguridad por el mar del conocimiento del cosmos (una forma de denominar todo lo que existe). La ley de la gravedad es una de estas leyes. La comprobamos todos los días y, en especial, cuando algo se nos cae. Usando esas leyes como material del barco, la ciencia se aventura en el mar del conocimiento desde una visión mayormente naturalista.<sup>9</sup> Entonces, el barco se va mejorando con lo que va encontrando en el mar. Esas observaciones llevan a unas teorías y estas, al ser llevadas por el resto del proceso científico, van adquiriendo la potencialidad de reforzar el barco (el paradigma). Al pasar los siglos pasó de ser una discreta barcaza

---

<sup>9</sup> Naturalismo: doctrina que considera la naturaleza como único referente de la realidad y que, consecuentemente, intenta explicar esta sin recurrir a lo sobrenatural o a lo trascendente.

para convertirse en un orgulloso buque que en su interior acoge y lleva gran parte de la humanidad contemporánea, que ve en ella la forma más segura de navegar los mares del conocimiento, del cosmos.

Y bien, ¿a dónde queremos llegar con estos navíos? Esa tal vez es una de las reflexiones más importantes de Nietzsche. En su *Gaya ciencia* no solo cuestiona a la religión, sino también a la ciencia, en cuanto a la imagen que construye a manera de imaginario sobre la realidad, pues esta parte de un paradigma. En este caso, la realidad sería el mar y, por tanto, hay que navegarlo en un barco lo mejor construido posible. Qué otra cosa es un paradigma sino un consenso social. En este caso, el desarrollo de la observación desde la antigua Grecia hasta nuestros días ha evolucionado de tal manera que ve la realidad como un mar (siguiendo con la metáfora, tome usted cualquier otra) y cómo la vía correcta hacia esa verdad es un barco y no un submarino, o aprender a respirar bajo el agua.

La pregunta importante (tal vez las últimas lo son) es: ¿por qué nos hacemos las preguntas?, ¿por qué queremos navegar la realidad? Ahí regresamos a Nietzsche cuando, no solo cuestiona a la religión por querer establecer dogmas para que la realidad se acomode a su mitología, sino que también a la ciencia como un camino hacia la verdad que no es suficiente, porque se limita a explicar cómo es y cómo se comporta la realidad, más no responde el porqué de este fenómeno. La imagen del barco y el mar puede funcionar no solo de manera metafórica, pero también nos deja la pregunta: ¿a dónde queremos llegar? Nadie se aventura al mar si no quiere ir a ninguna parte; tal vez ese orgulloso buque de la ciencia no pretende ir a ninguna parte, sino que simplemente quiere vagar por el mar sin objeto alguno que conocerlo; algo que sería inmediatamente rechazado por el hombre de ciencia, pero que revelaría de manera dolorosa una intención meramente utilitaria de explorar la realidad, si

no nos respondemos el porqué de que el cosmos sea como es. Entonces, nos limitamos a coleccionar explicaciones de cómo funciona, nada más en función de que algo de esa colección nos sirva para algo; tal vez, solo beneficia objetivos individuales de un número reducido de seres humanos. ¿Su triunfo sobre la naturaleza tal vez?, ¿una búsqueda por el dominio absoluto que lo está extraviando? Si respondemos que el hombre de ciencia, en nombre de la humanidad, explora la realidad por su misma naturaleza curiosa, esa hasta en ocasiones inocente frase que es propia de la divulgación científica, muestra el desconocimiento de otra serie de razones muy poderosas que pueden estar moviendo o impulsando el espíritu humano. Como se argumenta, es una cuestión bastante profunda y en este texto será considerada desde un aspecto particular: ¿cuál es la imagen desde el paradigma científico actual? Partiendo de la propuesta de que la ciencia, su método y su paradigma es solo una de las formas en que podemos abordar la realidad y, por ende, la búsqueda de esta misma.

De todas maneras, se podría decir que la ciencia ha sido capaz de generar imágenes muy poderosas. Por ejemplo, recientemente se capturó la primera imagen de un agujero negro. En semejante empresa estuvieron involucrados radiotelescopios de diferentes regiones del planeta. A través de una muy precisa sincronización recabaron datos desde el 2017, pero lo que se compiló no fue el agujero negro como tal. Así lo aclara la página del observatorio de Atacama (Atacama Large Millimeter Array) (ALMA observatory 2019) que hizo parte del equipo internacional:

La sombra de un agujero negro es lo más cercano a una imagen del agujero negro en sí que podamos obtener, puesto que se trata de un objeto totalmente oscuro, del cual la luz no logra escapar. Los límites del agujero negro, conocidos como

horizonte de eventos —de ahí el nombre del EHT: ‘Telescopio de Horizonte de Eventos’—, son cerca de 2.5 veces más pequeños que la sombra que proyectan, y tienen un poco menos de 40 000 millones de kilómetros de diámetro. (§ 34)

La naturaleza de un agujero negro que no deja escapar ni la luz por su extrema gravedad; así que no permite ser observado bajo las técnicas de observación tradicionalmente empleadas por la ciencia. Por tanto, como dice la cita, solo obtenemos información de su sombra, aparte la forma de ensamblar la información no deja de ser también sorprendente. Como dice en su comunicado el Atacama Large Millimeter Array (2019):

Cada telescopio del EHT produjo grandes cantidades de datos (cerca de 350 terabytes por día), que se almacenaron en discos duros de alto rendimiento llenos de helio. Los discos duros fueron transportados por avión para ser combinados en supercomputadores altamente especializados (conocidos como correlacionadores) del Instituto de Radioastronomía Max Planck y el MIT Haystack Observatory. Luego se sometieron a un trabajoso proceso para ser convertidos en imagen usando herramientas informáticas desarrolladas por los equipos participantes. (§ 40)

Todo este gigantesco esfuerzo internacional no fue principalmente para obtener una imagen de un agujero negro (algo imposible dentro del paradigma de la ciencia), sino para, a través de esa información radiotelescópica, captar alrededor del horizonte de eventos (donde ya no escapa nada), la señal de radiofrecuencia que les hiciera corroborar la teoría de la relatividad de Einstein. En otras palabras, la obtención de una imagen a través de la tecnología de punta de la cultura humana, que involucró radiotelescopios de todo el mundo, discos duros de

última generación, capacidad de procesamiento de súper computadoras y el trabajo de cientos de personas, fue en pro de comprobar una vez más una teoría. Si bien es innegable que se obtuvo una imagen histórica por derecho propio, eso que vemos en cientos de periódicos y portales de internet no es un agujero negro como tal.

Esta situación recuerda a Renè Magritte con su dibujo de *Ceci n'est pas une pipe* de su exposición *La tradición de las imágenes*. La imagen del agujero negro entonces nos plantea un profundo interrogante ontológico sobre la búsqueda de la verdad y la observación de la realidad, pues es algo que jamás hubiéramos pensado ver; ni siquiera acercándonos con una nave espacial y asomándonos a través del cristal de la cabina solo veríamos cómo afecta su masiva gravedad a los objetos cercanos; eso sin contar que debemos estar a una distancia bastante prudente para no ser atrapados por su gravedad. Entonces la afectación que vemos no es algo que suceda, sino que ya sucedió, porque la luz no puede viajar a más de 300 000 kilómetros por segundo; es decir, lo que vemos ya sucedió. En nuestro planeta estamos viendo lo que sucedió hace 55 millones de años; esa señal lumínica de la sombra del horizonte de eventos partió hacia acá cuando, según la paleontología, éramos unas musarañas aprendiendo a trepar árboles. Sumémosle que la señal radiotelescópica no pertenece al espectro de la luz visible y tiene que ser almacenada de manera digital; o sea que no es un pigmento ni fotones, sino dígitos que luego fueron procesados. Eran 5 petabytes (media tonelada de discos duros) procesados a través de un algoritmo desarrollado única y exclusivamente para la obtención de una imagen que reinterpretaba datos de señales

radio espaciales para convertirlas en RGB<sup>10</sup> o CMYK<sup>11</sup> según el medio en el que se fueran a presentar.

Vamos ahora al reino de lo muy pequeño. El coronavirus es bastante real para muchos, pero su imagen bien puede ser una interpretación (Nature, 1968), sobre todo a nivel de color y forma, pues un tomógrafo computarizado (del cual se extraen sus imágenes) no genera colores a esa escala tan ínfima. Según los que avistaron el fenómeno de este tipo de virus y su familia por primera vez, la forma del virus les recordó la corona solar, vista en aquel entonces por un microscopio electrónico de barrido; de ahí su nombre. Queda entonces en última instancia la imaginación o la interpretación del científico a la hora de generar una imagen, de escoger los colores con los que diferencia los desemejantes elementos que conforman el cuerpo del virus que realmente es transparente. Lo que se ve en el tomógrafo para otra persona bien podría ser un huevo, un anillo, un sol, cualquier cosa menos una corona solar, la cual es una interpretación bastante curiosa viniendo de un grupo de ocho virólogos. ¿De dónde sale entonces ese color verde del virus popularizado en todos los medios de comunicación? Sus alargadas púas con una especie de ventosa en su punta no dejan de ser entonces referencias tal vez de otro tipo de virus. ¿Imaginación de algún miembro de la OMS o de algún periodista? Aquella imagen se convierte en realidad y se adapta al imaginario de la gente. Pensemos entonces pelotitas como púas verdes microscópicas flotando en el aire o pegadas al pasamano del transporte público; un imaginario, un ídolo, en este caso de la muerte y la enfermedad.

---

<sup>10</sup> Siglas de red, green, blue (rojo, verde, azul), los colores primarios ópticos.

<sup>11</sup> Siglas de cyan, magenta, yellow y "key" (cian, magenta, amarillo y negro), los colores primarios de impresión.

Este par de ejemplos dejan ver que la ciencia tiene una característica interesante: por más apegados a lo materialista que se consideren, por más que quieran, no pueden ser ajenos a lo que observan y a su imaginación; todo no es más que una interpretación. No escapa nada a la voluntad del científico, pues inclusive su paradigma ha sido moldeado por una sociedad humana a lo largo de la historia moderna, y bajo este modelo se generan las imágenes que ofrece. Entonces, algunas de dichas imágenes vienen de la imaginación del científico, de su interpretación a partir de su sistema de observación. Desde la sociología, Joseph Vidal plantea estos fenómenos como una de las formas de llegar a la verdad y define que este proceso se pone en comparación con otros similares. A esto se le denomina *teoría autopoietica*, la cual plantea un método de observación que tiene la capacidad de *producirse a sí mismo* desde el observador (Vidal, 2013). Una forma de explicarlo es lo que Humberto Maturana plantea acerca sobre cómo se configura el conocimiento (en su libro *La realidad: ¿objetiva o construida?*). En este pone en duda al racionalismo y al empirismo en cuanto a producción de conocimiento desde el siglo XVI. Maturana (1995) lo plantea de la siguiente manera: «Las explicaciones son proposiciones presentadas como reformulaciones de experiencias que son aceptadas como tales por un oyente» (p. 73).

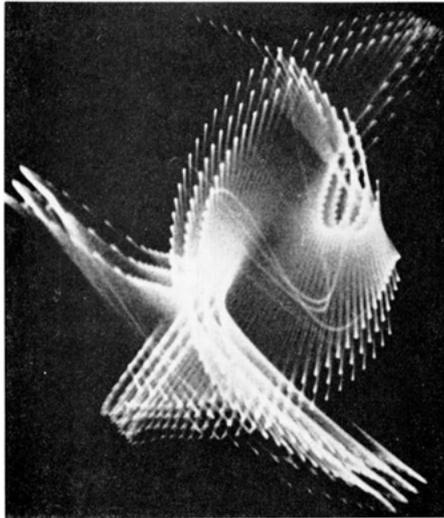
## El antimétodo del arte

Entonces, dentro de la comprensión de la realidad o la búsqueda de la verdad, ¿no está esa construcción de la imagen desde la ciencia como una reformulación de una experiencia? Nietzsche habla del peligro de la dogmatización de la ciencia, lo vemos

en el cientificismo<sup>12</sup> y nadie se atreve a poner en duda entonces que un agujero negro sea como el que presentó la comunidad astronómica internacional el 10 de abril de 2019 o, más aún, que el coronavirus sea verde y tenga la forma de la punta claveteada de un mayal con ventosas. Sería útil conocer qué pensaría y diría Renè Magritte sobre este tema de reflexión. En nombre de la objetividad, la foto del agujero negro *no es de un agujero negro*, sino una imagen de conversión de datos digitales de una serie de señales electromagnéticas generadas hace 55 millones de años en el anillo exterior del centro de la galaxia *Mesier 87* en la constelación de virgo.

**Figura 4**

*Electronic Abstraction Number 4. (Lapowski 1958)*



**Nota.** Fotografía Osiloscopica -Analógica- de Ben Lapowski (1958); abstraída del artículo *Electronic Abstracts-Art for the Space Age*, fotografías colección Académica de Ciencia de Iowa. *Wikimedia Commons*, 2020 (<https://scholarworks.uni.edu/pias/vol65/iss1/50>) Imagen de dominio público.

<sup>12</sup> Teoría según la cual los únicos conocimientos válidos son los que se adquieren mediante las ciencias positivas.

La *poiésis* viene entonces al rescate. Se plantea porque dentro del paradigma de la ciencia el hombre no tiene otra opción. Ese punto donde se genera la imagen científica tiene ese tinte autopoietico: el científico debe producir algo desde el mundo del logos. Adolf Shaller es un artista norteamericano que se hizo conocido por trabajar para la National Aeronautics and Space Administration de los Estados Unidos; es un aerógrafo especialista en recrear lugares del espacio exterior usando los datos de las señales de las sondas telescópicas y exploradoras. Personas como él son las que se encargan de darnos una idea de cómo son las atmósferas y los paisajes de lugares muy lejanos de nuestro sistema solar. Son los que reemplazaron a Galileo y Huygens en su torpe intento por dibujar lo que ellos veían fascinados en sus telescopios, para que los astrónomos hoy puedan dedicarse de lleno a lo que mejor saben hacer: recolectar y analizar datos.

El suceso que realmente hizo famoso a Shaller fue ser el autor de una reconocida aerografía que fue utilizada en el programa de difusión científica más famoso hasta la fecha: *Cosmos* de Carl Sagan.<sup>13</sup> En el segundo capítulo de la serie, Sagan especula acerca de cómo sería posible la vida extraterrestre en el planeta Júpiter. En 1978, durante la preproducción de la serie, Shaller fue llamado para trabajar en imágenes o efectos especiales para recrear esa suposición. El artista aceptó gustoso, como lo relata en una entrevista de *The Planetary Society* (Shaller, 2013, § 19). Hasta ahí todo sería, aparentemente, una relación armoniosa entre los artistas y los científicos; una *poiésis* bien dada en la relación de la observación racional, que despojaría a la ciencia de toda autoría en el *eidólon* o ídolos; para eso el arte no tendría reparos.

---

<sup>13</sup> Serie creada por Carl Sagan y emitida en 1980 por el canal de servicio de transmisión pública Norteamericana PBC, producida por el canal mismo y su canal hermano de educación y cultura de California KCET. Contó con 13 episodios.

Pero como bien relata Shaller en aquella entrevista, los científicos en general han tenido una actitud de desinterés frente al papel del arte en todo este proceso de la imagen. De hecho, del gran proceso de la comprensión de la realidad y la verdad que se representa en ese inmenso mar, unas frases en especial reflejan esa actitud cuando la sonda Voyager 1 por primera vez sobrevolaba Júpiter y Shaller estaba en las instalaciones de JPL<sup>14</sup> para ser testigo de tan importante momento:

But it turned out that it was a surprisingly tough sell - nobody thought that an artist required any such referential input. This puzzling and exasperating attitude introduced me to a commonly held view amongst scientists and producers alike that art somehow springs spontaneously out of uninformed or unstimulated grey matter.<sup>15</sup> (Shaller 2013, § 19)

Shaller fue sacado de los monitores principales de la misión y le pusieron junto con los periodistas en una sala de prensa con unas pequeñas pantallas. Esto refleja la curiosa actitud de la ciencia frente al arte: sin ningún reparo y de manera unilateral hacen ese ejercicio autopoiético de poner nombres, colores, apariencias, formas a los descubrimientos, producto de sus objetos de estudio; a lo que ellos consideran realidad lo traducen a extraños y torpes (viene la justificación para esa calificación más adelante) productos de imaginarios que no les corresponden; unos ídolos que carecen del poder evocador que puede lograr un creador. Alguien que, desde esa actitud extraña, es

---

<sup>14</sup> Siglas del Jet Propulsion Laboratory de la NASA.

<sup>15</sup> Pero resultó que fue una venta sorprendentemente difícil: nadie pensó que un artista requiriera tal aporte referencial. Esta actitud desconcertante y exasperante me presentó un punto de vista común entre científicos y productores por igual, que el arte de alguna manera surge espontáneamente de la materia gris desinformada o no estimulada (Trad. del a.).

considerado por la ciencia como un mago dentro de la más básica de las ópticas: alguien que crea algo de la nada.

Lo que Shaller considera como exasperante es eso, que la ciencia en general considere que el artista o el creador no necesite de nada para crear; esto es en cierto sentido paradójico, porque le imbuye a este un poder solo atribuible a un dios que, con solo decirlo, crea la tierra en un día (como dice el Génesis) y cuya imagen representativa son las puertas cerradas del tríptico mencionado del *Jardín de las delicias* (Figura 3). No hay nada más ajeno a la postura racional, observadora, positivista de la ciencia y, en especial, de las ciencias puras, que esa visión básica sobre el hacer y conocer. Creer que el artista es una especie de generador espontáneo de experiencias e imágenes, sin ningún lugar de origen de esas creaciones más que su mente salvaje, que explora mundos irreales, inexistentes.

Se podrían considerar como torpes estas afirmaciones porque el creador no puede crear algo de la nada. Bien lo dijo Platón: del mundo de las ideas es que surge la representación de las esencias; entonces, el artista, en vez de ser relegado, termina siendo más importante, porque es capaz de materializar la representación de lo esencial, el verdadero creador de ídolos. Esa torpeza termina entronando al artista en un mago-creador. Así, el científico considera de manera inconsciente al artista como un ser capaz de hacer magia; nada más alejado de su paradigma.

Dentro del fuerte trabajo de la recolección de datos del mar de la realidad, el hombre de ciencia considera el aspecto de crear imágenes, nombres, colores, entre otros. El resultado de esa ardua investigación les lleva a establecer como un derecho adquirido —a manera de algo recreativo— el darse, en ese pequeño instante, la licencia de divertirse, buscándole a aquel virus alguna similitud con algo, de bautizarlo de manera arbitraria como una especie de recompensa. Es de cierto modo un desperdicio de potencial, ya que esos datos no solo son útiles

para el hombre de ciencia. Gracias a la señal del Voyager 1, Shaller pudo complementar todo su estudio anterior de referentes para traer del mundo de las ideas a esos extraños jovianos voladores o flotantes que vemos en la serie de *Cosmos*.

El paisaje de la aerografía, que puede verse en la entrevista, busca ser lo más acertado posible en cuanto al uso de las imágenes generadas por la sonda espacial. Sus seres son los verdaderamente poéticos. Como parte esencial del proceso técnico en la conformación de la ilustración aerográfica, los trae del mundo de las ideas y es el objetivo principal de su trabajo; hace magia y sus componentes místicos son brindados por la información recolectada arduamente por la ciencia misma. Solo por mencionar el caso anterior del agujero negro, el artista Martin Kornmesser es comisionado para hacer una representación animada del corazón del agujero negro de la galaxia M87 (Alma Observatoy, 2019), algo que corresponde mucho más a otorgar la confianza de, precisamente, permitir crear una representación a aquel que se dedica a ello.

¿Qué pasa cuando, por ejemplo, la ciencia en su navío llega a la orilla del arte? Pueden suceder cosas muy curiosas, indicadores de que no están tan lejos la una de la otra. Cuando la ciencia aplica sus métodos de análisis a las expresiones artísticas se encuentra con que puede existir un rastro de sí misma en orillas muy lejanas. En 2006 dos físicos australianos publicaron un artículo (Jones-Smith & Mathur, 2006) donde presentaron su descubrimiento de un orden fractal en las pinturas de Jackson Pollock. Este artista que se caracterizó principalmente por su intencionado alejamiento de cualquier método para pintar, más allá de tomar colores y regarlos sobre el lienzo; precisamente su intención era separarse de cualquier orden en la expresión plástica y dejarse llevar por lo que en el momento de pintar le decía la intuición. Sus pinturas serían conocidas como *action painting* y el periodo estudiado por los investigadores era

precisamente aquel que se caracteriza en mayor medida por dicha intención: la era *drip & splash*.

La forma en que el artista explora la existencia es, desde muchas aristas, más arriesgada. El creador simplemente se despoja de todo ropaje y se zambulle en lo desconocido (como en el caso de Pollock); no construye paradigma alguno para sentirse seguro y legitimado, sino que es una aventura individual en muchos de los casos. ¿Qué puede ser más cercano a la magia que aventurarse a las realidades intangibles sin mayor herramienta que sí mismo? Esto habla bastante de las particularidades del arte, pues este explora realidades no visibles desde la orilla contraria a la de la ciencia, como lo expuso contundentemente Paul Klee en (1920): «El arte no reproduce lo visible. Hace visible lo invisible» (s. d.).

Volvemos entonces a la *poiésis* desde un aspecto más crudo, menos intrincado y oculto como en el caso de la autopoiesis científica. Se perfila entonces ese aspecto de la *poiésis* como un lugar común, en donde se encuentran estos dos campos de la exploración de la existencia y la búsqueda de la verdad de la misma. Aún así, hay momentos en los que la ciencia y el arte no se colaboran intrínsecamente o se observan la uno a la otra, sino que se entrelazan.

Un último ejemplo corresponde al considerado primer artista digital de la historia. Ben Lapowsky fue un artista norteamericano que en 1953 inauguró la primera exposición de lo que se consideraría luego como arte digital. Las obras eran fotografías de formas abstractas tomadas de la pantalla fluorescente de un osciloscopio. Lapowsky fue también matemático, lo que revela la curiosidad que sintió por este aparato de medición. Este captaba una señal eléctrica y la representaba en una pantalla fluorescente; el paso rápido del haz de luz en la pantalla dibuja una curva (debido a la persistencia retiniana) utilizada por los científicos para calcular ciertas propiedades

de la onda de la señal, su frecuencia, su amplitud, entre otras cualidades. Fue así como la familiaridad con el osciloscopio le dio pie a Lapowski para animarse a proponer piezas de creación; fascinado por las formas curvas dibujadas por la pantalla, trató de idear algún método para fotografiarlas y superponerlas con el objeto de componer imágenes abstractas a partir de ingresar los datos necesarios para la escultura que ejecutaba Lapowski mentalmente. La exposición se tituló *Oscillons* y llama la atención porque tiene características entrelazadas de la ciencia y del arte. A partir de ese momento mucho del arte digital posterior propondría una relación cierta o incierta con el mundo de la ciencia.

La obra Lapowski podría sugerirse el siguiente camino, la cual posibilitó la configuración de esas imágenes que perfilarían todo un tipo de arte electrónico y óptico: primero existe el fenómeno natural; la ciencia, para poder comprenderlo, aplica su método; este encuentra dentro de su desarrollo que existe una manera de crear un instrumento que capta el fenómeno y lo hace visible; el artefacto cumple la misión de recolección de datos del fenómeno natural; para que esos datos sean interpretados, la misma ciencia autopoiéticamente determina que es un haz de luz que dibuja una onda. Así, es su forma de representarlo, es un ídolo, una representación, porque nosotros solo podemos ver las ondas de la luz visible, no las eléctricas, que es el fenómeno a observar. Entonces, la ciencia crea una efigie del fenómeno y determina unas escalas de medición a su conveniencia. Si queremos imaginar una onda de manera más precisa, es como una especie de pulsación esférica irregular que recorre todo el espacio; de manera que la onda representada por un osciloscopio es solo una sección, un corte transversal de esa expansión esférica.

A partir de esa representación el artista ve un nuevo uso del instrumento, busca una *poiésis* individual generando el

proceso inverso; ya no obtiene, sino que introduce intencionalmente datos en su ejercicio mental de creación abstracta, sumergido en los mundos platónicos. Esos datos introducidos ya no son la representación de un fenómeno natural, sino de lo inexistente. El artista logra captar esas curvas fotográficamente y obtenemos la poiésis. Paul Klee es legitimado por Platón.

Recientemente existen aproximaciones entre ciencia y arte; algunas de estas tienen como dispositivo de acercamiento a la *imagen*. La ciencia puede tener un poderoso aliado si permite a las lógicas del pensamiento artístico y a sus procesos ser aquel buzo que hace parte de la tripulación de ese barco llamado ciencia, permitiéndole al buzo adentrarse en las profundidades del océano (*conocimiento*) de manera libre y espontánea.

Craig Stevens es un investigador del Instituto Nacional de Investigación Hídrica y Atmosférica de Nueva Zelanda y de la Universidad de Auckland. Él lleva a cabo una investigación en la Antártida desde el 2015 sobre los cristales de hielo que se generan en forma de pequeñas paletas superpuestas (*platelet ice*) y su incidencia en la formación y cambios en los grandes témpanos y capas continentales de hielo. De esta manera, Stevens espera comprender mejor la importancia de estos cristales en el cambio climático. En conjunto con su equipo de trabajo, decidieron llevar a la artista Gabby O'Connor con ellos a su plataforma de investigación en la Antártida, con el objeto de fotografiar estas pequeñas formaciones cristalinas y, así, llevarlas a su producción artística. Esta nueva manera de abordar el fenómeno desde la visión libre de una artista le ha permitido al equipo de investigación movilizar su proceso mental habitual. Ellos afirman que el trabajo de O'Connor les ha permitido pensar y abordar problemas de manera creativa, diferente y más fresca, llevándolos a generar ideas nuevas sobre su fenómeno de estudio (Stevens, 2017).

La ciencia no solo avanza junto a el arte o se entrelaza en momentos con él; en tiempos recientes trata de acomodarlo a su paradigma en una actitud de autoridad, un esfuerzo tal vez enciclopedista de poder domar o medir el ímpetu del arte, como lo intentan hacer con Pollock. Pero, desde una etapa inicial, el hombre contemporáneo ha buscado desde la academia generar una especie de legitimidad dentro de la exploración del arte a través del método de la obra creación. Como el generar un método dentro de la libre exploración del arte sería una paradójica camisa de fuerza, entonces esta se aplica luego de la *poiésis*, después de la obra resuelta; ve la luz de esta realidad cuando la imagen cambia de dimensión; a partir de ahí, se aplican pasos similares a los del método científico, pero no buscan explicar cómo funciona el mundo natural, sino determinar por qué el artista llegó a esa creación. Dentro de este método, por supuesto, se lleva un intrincado camino distante y diferente al orden lineal del método científico. Dicho camino tiene recovecos especiales apegados a las particularidades de cada artista; cada quien propone una manera para describir cómo interiorizó su procesos de creación, y cómo llegó a la obra; qué información previa sirvió de insumo creativo (como los referentes del Voyager 1 para Shaller).

En la mayoría de los casos es muy importante para el estudiante de artes tener registro y soportes de todos sus procesos creativos. Esa huella de información es fundamental para poder justificar ante la academia la validez del porqué de la obra, además del poder comunicativo o sensorial de ella. Estos ejemplos validan el ver diferentes relaciones entre el arte y la ciencia. La *poiésis* es ese cruce de relaciones de la representación de mundos invisibles. Tiresias cumple su papel, representado esta vez por cíclopes. Estos nuevos titanes son microscopios, osciloscopios o radiotelescopios; ven esos otros mundos, como el anciano vidente no buscan el por qué.

Descartes legitima a Nietzsche pues sirve sobre la mesa su razón. Pero la ciencia, como disciplina de la cultura humana, no legitima al arte en sus procesos; de tal manera que toma a la ligera la intención de darle profundidad a la representación. Las imágenes producidas por la ciencia simplemente son herramientas de medición, pero podrían ser el cierre perfecto y esencial, hablando platónicamente, de la aventura humana del descubrimiento y observación de la existencia, si tan solo permitieran dentro de sus procesos dejar que el mago del arte fuera parte de la tripulación del navío. Volver tal vez a paradigmas más simples y prácticos como la observación aristotélica que Pitágoras bien pudo darle la capacidad de crear el sublime logos de la estrella. ¿Podría aplicarse una combinación de dialécticas tal vez? Una coexistencia de paradigmas que generaría ahí sí el fin del concepto mismo y daría la posibilidad de vivir en una realidad desprovista de leyes, no absolutas, sino específicas. Consideraciones que bien vale la pena explorar, aproximarse sin miedo a sus aguas, pues si en medio de ese viaje llegáramos a obtener una de esas esencias platónicas estaríamos, ahí sí, en el umbral de la certeza.

## Referencias

- ALMA observatory. (2019, 9 de abril). *Artist's impression of the Black Hole at the heart of M87* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/329500160>
- ALMA observatory. (2019). Astrónomos obtienen primera imagen de un agujero negro. <https://www.almaobservatory.org/es/comunicados-de-prensa/astronomos-obtienen-primera-imagen-de-un-agujero-negro/#fn-35689-4%22>
- Almeida, J. D., Berry, D. M., Cunningham, C. H., Hamre, D., Hofstad, M. S., Mallucci, L., McIntosh, K. & Tyrrell, D. A. J. (1968). Coronaviruses. *Nature*, 220(650), 2. <https://doi.org/10.1038/220650b0>

- Akiyama, K., Alberdi, A., Alef, W., Asada, K., & Azuly, R. (2019). First M87 event horizon telescope results. I. The shadow of the supermassive black hole. *Astrophysical Journal Letters*, 875(1), L1. <https://pureportal.spbu.ru/en/publications/first-m87-event-horizon-telescope-results-i-the-shadow-of-the-sup>
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Paidós.
- Jones-Smith, K., & Mathur, H. (2006). Revisiting Pollock's drip paintings. *Nature*, 444(7119), E9-E10. <https://doi.org/10.1038/nature05398>
- Laposky, B. F. (1958). Electronic abstracts—Art for the space age. En *Proceedings of the Iowa Academy of Science* (Vol. 65, No. 1, pp. 340-347).
- Nancy, J. L. (2006). La imagen: mimesis & méthexis. *Escritura e imagen*, 2, 7-22.
- Platón. (1998). *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Gredos.
- Popper, K. R. (1992). *Conocimiento objetivo: un enfoque evolucionista* (4ª ed.). Tecnos.
- Shaller A. (2013, 2 de noviembre). Creating life on a gas giant: On «Hunters, floaters, sinkers» from Cosmos [entrada en blog]. *Planetary Society*. <https://www.planetary.org/blogs/guest-blogs/2013/20131023-on-hunters-floaters-and-sinkers-from-cosmos.html>
- Stevens, C., & O'Connor, G. (2017). When artists get involved in research, science benefits. *The Conversation*, 16. <https://theconversation.com/when-artists-get-involved-in-research-science-benefits-82147>
- Vidal, J. (2013). La búsqueda de la realidad o de la verdad: una aproximación a partir de la teoría sociológica. *Cinta de moebio*, (47), 95-114. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2013000200004>









# Capítulo 3

## La acción creadora de la interpretación: la imagen como objeto estético

ÓSCAR JAVIER SANDOVAL RODRÍGUEZ<sup>1</sup>

**L**a *poiésis*, en tanto acción creadora, suele relacionarse con el proceso creativo del quehacer artístico, relegando al observador a un papel pasivo de contemplación. La premisa central de este capítulo es dejar en evidencia que, así como hay creación en la generación de imágenes, también existe un proceso de creación inherente en el acto interpretativo por parte de un observador.

En este sentido, la imagen es un artefacto detonador de posibilidades significativas, para lo cual el papel del creador, no solo es la selección de los elementos visuales que darán pie a la observación del intérprete, sino también la omisión de información en la imagen. Este texto hace énfasis en este último aspecto, lo omitido por la imagen, ya que la interpretación como acción creadora debe asumir dicha información.

La imagen figurativa nos ofrece fragmentos detenidos de un mundo real continuo en el espacio y el tiempo, y parece que, cuando las vemos, la interpretación ha de dar continuidad espacial y temporal a lo que se ve en la representación; es decir, asumir un mundo representado. La distinción entre la *representación* y lo *representado* será relevante para este capítulo en tanto la primera es el producto de la acción del artista (lo dado en la imagen), mientras que lo segundo es ese mundo que debe crear el observador para construir un marco de acción espacial y temporal, para que así lo identificado en la imagen tenga sentido.

Para entender esta tesis, se propondrá primero explorar qué es lo representado: este lleva consigo un mundo posible detrás de la imagen; un fragmento de mundo capturado es el que se crea en la interpretación. Este permite el acceso a los objetos estéticos (los portadores de representaciones): cuadros, pinturas, fotografías, pantallas, entre muchos otros objetos sensibles propios del formato imagen.

El concepto de objeto estético se acoge a los planteamientos fenomenológicos de Husserl (1907), seguido por Bundgaard (2002), para quienes es relevante tener en cuenta que, previo al relacionamiento con una imagen, hay una consciencia del objeto material que la porta y dicho objeto material, no solo es portador de la imagen, sino que direcciona su interpretación y le aporta nuevos significados. Esta perspectiva fenomenológica acogida en este capítulo fundamentará una descripción de la experiencia interpretativa en donde el observador interactúa con tres instancias del objeto estético: primera, el *bild* u objeto material (objeto portador de la imagen); segunda, el *bildsujet* o representación (lo que se identifica en la imagen de manera figurativa); y, tercera, el *bildobjekt* o presentación, es decir, las huellas de producción de la imagen (las características plásticas de la producción).

La pertinencia de hacer en el *bildsujet* una distinción entre la *representación* y lo *representado* es un aporte de este capítulo a la propuesta fenomenológica de los objetos estéticos; lo anterior, con el fin de describir cómo en la interpretación se asume la información omitida por los límites de la imagen. Ese *mundo posible detrás de la imagen* finalmente propone que lo representado se rige por las lógicas de la experiencia en un mundo real (el mundo de este lado de la imagen); la *presentación* regirá las pautas estéticas del mundo representado en la imagen. Un observador, al asumir información que no ve, ha de tomar una postura dentro de las posibilidades estéticas de la presentación

dadas por lo que sí ve, concluyéndose que en la experiencia interpretativa ante imágenes figurativas el *bild* limita el mundo real en una imagen, el *bildsujet* lo amplía en un mundo representado y el *bildobjekt* determinaba las normas plásticas de ese mundo de la imagen.

## El buitre, la niña..., y los demás: el mito de Kevin Carter y el Pulitzer

El 27 de julio de 1994 Kevin Carter se suicida días después de haber recibido el premio Pulitzer en la categoría Feature Photograph por la imagen *The vulture and the little girl*. El mito que rondó la trágica decisión del fotógrafo fue que este no soportó la carga moral por dejar a su suerte a la niña de la fotografía, así como tampoco la crítica que recibió por dicha omisión. «El hombre que ha ajustado su lente para captar esa foto es otro predador, otro buitre en la escena» sentenciaba Scott Macleod en el *The St. Petesburg Times* (Arenzana & Davilla, 2007) haciendo eco de las críticas que recibió Carter a raíz de la publicación de la fotografía el 26 de marzo de 1993 ilustrando el artículo de Donatella Lorch (1993) titulado «Sudan is described as trying to placate the west».

La nota que acompañó a la foto no aclaraba qué pasó con la niña después del encuentro con Carter: «Una niña pequeña, debilitada por el hambre, se derrumbó recientemente a lo largo del camino hacia un centro de alimentación en Ayod. Cerca, un buitre esperaba.» (Lorch, 1993, p. 3). Días después el *Times* (1993) se vio obligado a sacar una nota del editor aclarando: «Muchos lectores han preguntado sobre el destino de la niña. El fotógrafo informa que se recuperó lo suficiente como para reanudar su viaje después de que el buitre fue expulsado. No se sabe si ella llegó al centro» (30 de marzo, p. A3). Evidentemente dicha

nota no aclaraba qué fue de la niña, aumentando más la incertidumbre sobre su futuro y la indignación hacia el fotógrafo.

Figura 1

*The vulture and the little girl*



**Nota.** Fotografía de Kevin Carter (1993). Publicada en *The New York Times*, 2020.

El hecho concreto acerca de Kong Nyong, el niño de la foto (no era una niña como se había mencionado en *The New York Times*) es que en la fotografía lo vemos arrodillado porque está en el estercolero de Ayod, a menos de 20 metros de la población que en ese momento recibía asistencia de la ONU, con quienes había viajado Carter hasta allí. Kong Nyong no murió ese día en medio de la nada que nos muestra la foto, sino 13 años después. Más allá de lo que podía Carter saber acerca del niño justo después de la fotografía, es muy probable que supusiera que las condiciones de él serían buenas y no iba a morir allí; en consecuencia, no habría de cargar un peso moral por su supuesta muerte como lo asegura el fotógrafo José M. Arenzana (Arenzana & Davilla, 2007)<sup>16</sup>: «No, Carter no se suicidó por un

---

<sup>16</sup> Ambos fotógrafos cubrieron la hambruna de Sudán en el mismo tiempo que lo hizo Carter.

remordimiento de esa clase. Se limitó a recortar un trozo de paisaje para servirnoslo a domicilio» (p. 13). El comentario de Arenzana deja en evidencia una de las funciones sustantivas de la acción creadora *de quién hace imágenes*: recorta un trozo del paisaje.

Carter en su fotografía no solo captura al niño y al buitre en un paisaje árido; la acción de creación del fotógrafo también conlleva el excluir información recortando el paisaje, ya sea para llamar la atención sobre los elementos de su interés o para que no se vean objetos que distraigan la intención de lo que se quiere comunicar. La imagen de Carter denunciaba la situación dramática de la hambruna en Sudán y la inoperancia de su gobierno. La fotografía llamó la atención precisamente por su dramatismo desesperanzador: el niño que cae en medio de la nada a morir y el buitre que anticipa la inevitable muerte. Si viéramos que cerca del niño está su aldea, si lográramos distinguir allí a los funcionarios de la ONU atendiendo a la población y si supiéramos que el niño no está muriendo sino expulsando sus desechos, la foto no hubiera tenido la carga dramática ni los simbolismos que Carter quería transmitir. Su obra de creación no solo fue la captura de lo que vemos, sino la ausencia de lo que él deliberadamente omitió.

Ahora bien, en el fenómeno *observar imágenes* aquello omitido por el artista es asumido por el observador. Para el caso de *The vulture and the little girl* Arenzana (Arenzana & Davilla, 2007) nuevamente nos ofrece una pista clave del fenómeno: «No es ningún montaje: sucedió así y Carter solo nos troceó y nos regaló el significante; el significado lo pusimos nosotros» (p. 13). Si lo anterior es así, si ante la limitada información que puede contener una imagen los observadores crean significados, no solo acerca de lo *observado*, sino también de lo *omitido*, estaríamos admitiendo que en el acto de interpretar imágenes existe una acción de poiésis. En esta el observador crea y asume

información que no está dada en lo mostrado en la imagen. ¿Cómo se da esta acción creadora de la interpretación de lo que no se muestra? El objeto de este apartado del libro será ofrecer una descripción de la experiencia interpretativa que autoriza información que ha sido ocultada por los límites de la imagen.

### 360° de imagen ausente: las limitaciones de la relación denotación-connotación

En su artículo «Retórica de la imagen» Barthes (1969) propone que las imágenes proveen al observador de un mensaje denotado y de un mensaje connotado.<sup>17</sup> El primero, la denotación, refiere a lo que es identificado de manera objetiva por parte de un observador, por ejemplo, un niño, un buitro, una planicie árida. La connotación será como un *segundo sentido* que se le puede dar a cada objeto identificado en la imagen. Si en la denotación se identifica a un niño de raza negra arrodillado, en la connotación se interpreta que este está muriendo. El posible sentido del *estar muriendo* o *morir* es algo que se da en la imagen de manera inducida por ciertas disposiciones en los objetos que se observan: el niño está arrodillado con la cabeza abajo y los codos apoyados en el suelo, semidesnudo y manifiesta índices de desnutrición. En consecuencia, la denotación entabla un primer sentido de la imagen por una relación significado-significante

---

<sup>17</sup> Para Barthes (1964) los mensajes denotados y connotados se complementan con un tercer mensaje: el lingüístico: «sus soportes son la leyenda marginal y las etiquetas insertadas en la naturalidad de la imagen» (p. 4). Como se ha venido mencionando, las pretensiones de este artículo se focalizan en lo mostrado por la imagen que, para efectos de la propuesta Barthesiana, corresponderá a lo denotado y su relación con lo connotado. Ya que el mensaje connotado usualmente es direccionado por los mensajes lingüísticos, estos se asumirán como parte del marco, concepto que se ampliará más adelante en este capítulo.

que posibilita el reconocimiento de algo en la imagen (por ejemplo, imagen-buitre), mientras que la connotación obedece a segundos significados que se pueden activar con relación a lo identificado (por ejemplo, buitre-muerte).

Ahora bien, si acogemos a Barthes, existe una cuestión sobre la cual llamar la atención: si la connotación se da a partir de un objeto identificado (en este caso el niño y sus rasgos), esta no depende de ese único objeto, sino de la articulación de segundos sentidos dados a partir de los otros objetos de la imagen; por ejemplo, que al buitre se le dé el atributo de carroñero con todo lo que esto implica. En este sentido, el escenario de la imagen se nos muestra en un fragmento que apenas deja ver muy poca información (suelo árido y un fondo en el que es difícil descifrar un lugar de protección). Si en 1993 los observadores de *The vulture and the little girl* connotaron que el niño moriría porque no tenía cerca un lugar al cual llegar, se podría suponer que en la interpretación se asumió un espacio de acción de 360 grados en los que el niño no vería nada que lo pudiera salvar. Estos 360 grados de horizonte no se ven en la imagen, y en la actualidad sabemos que a menos de 20 metros estaba Ayod y el equipo de atención de la ONU; pero en su momento este trozo de paisaje que determinó Carter representó un todo significativo.

La propuesta barthesiana, acorde a la tradición lingüística estructuralista de la que emerge, diría que el fragmento árido que nos ofrece la foto representa a un todo de 360 grados de horizonte, es decir, que entre lo que vemos y lo que significamos hay una relación retórica de sinécdoque. Determinar que la relación que hay entre denotación y connotación se da por figuras retóricas es suponer la existencia de un código lingüístico establecido que sostiene que, ante cualquier fragmento de paisaje, este funciona como significante para un significado en el que el paisaje es continuo. Si eso es así, el papel del observador es

simplemente el de un decodificador que, al conocer el código, lo pone en juego sin mayor aporte subjetivo. Los significados que dieron los observadores de *The vulture and the little girl* evidentemente sobrepasaron al código en al menos tres aspectos: primero, los observadores al connotar obviamente omitieron la aldea de Ayod y la ayuda de la ONU porque no se veían en la fotografía, pero sí asumieron la presencia de Kevin Carter, quien tampoco se ve en la imagen, pero se deduce por la existencia misma de la fotografía. Ello implica que no toda la connotación está dada por la denotación, como propone Barthes, y en este caso específico la existencia del objeto-fotografía autorizó una connotación en la que el fotógrafo es protagonista, dejando a su suerte al niño. Segundo, el interpretar la presencia del fotógrafo como actor de la connotación no puede darse por un segundo sentido surgido de una relación de sinécdoque<sup>18</sup> entre denotación y connotación; si eso es así, si hay una suerte de código que ante un fragmento de un paisaje significáramos siempre su continuidad de 360 grados, deberíamos asumir la presencia del artista que observa y capta el momento, y esto usualmente no es así. Tercero, la relevancia significativa que *The vulture and the little girl* tuvo en 1993 no se limitó a la situación asumida en la imagen, sino a una serie de juicios sustentados en los valores éticos y morales de los observadores para juzgar al fotógrafo, valores que, al ser insumo para la connotación, son aporte de cada observador.

Lo que se quiere dejar en evidencia aquí, problematizando la propuesta de Barthes, es el papel activo que juega un

---

<sup>18</sup> La definición que acoge la corriente barthesina es la misma que plantea la RAE: «f. Ret. Designación de una cosa con el nombre de otra, de manera similar a la metonimia, aplicando a un todo el nombre de una de sus partes, o viceversa, a un género el de una especie, o al contrario, a una cosa el de la materia de que está formada, etc., como en cien cabezas por cien reses, en los mortales por los seres humanos, etc.»

observador en la interpretación de una imagen. Papel en el que, a partir de lo identificado, no solo se asocian objetos para que emerjan segundos significados, sino que se asumen elementos omitidos por los límites para brindar un marco de acción con relación a lo que sí se ve. Dicho marco de acción al parecer puede contemplar una dimensión espacial cuando se asume la continuidad del paisaje y una dimensión temporal en donde emerge las proyecciones de lo que va a pasar. En cualquiera de los dos casos, son aportes interpretativos del observador que se activan o se constriñen en relación con un objeto *imagen* con el que se relaciona; es decir, si la imagen del niño y el buitre hiciera parte de una película basada en la hambruna en Sudán, los observadores quizá se condolerían de la situación, pero no juzgarían al camarógrafo o al director.

En consecuencia, este acto creativo de interpretar imágenes requiere una descripción que se enfatice en la acción del observador, entendiendo que dicha acción se relaciona con un objeto que porta la imagen y se da en una situación particular que los une; es decir, es pertinente plantear el proceso de interpretación de imágenes como un fenómeno para el que el observador se relaciona con un objeto imagen.

## **Esto no es un buitre: el fenómeno de ver objetos estéticos**

Un aspecto interesante de la relación que en la contemporaneidad se tiene con las imágenes es la de la ilusión del conocimiento, es decir, creer conocer algún objeto por haberlo visto en una imagen sin necesariamente haber estado ante su manifestación real. Gracias a este tipo de relacionamiento es posible hablar, con cierto nivel de propiedad, de personas con quienes nunca se ha estado frente a frente, disertar de animales con los

cuales no se podría estar a cierta distancia, emocionarse con sitios en los que no se ha estado o tener la certeza suficiente para gastar dinero en algún producto simplemente por su apariencia en una imagen.

Es en este escenario donde surge y se hace pertinente la reflexión de René Magritte en *La trahison des images* (1928-1929), es decir, es necesario reconocer que las imágenes son objetos que representan a otros, lo cual conlleva un relacionamiento con lo representado que está constreñido por el objeto que porta la imagen. La aparente inocencia con que algunos observadores leyeron en la obra de Magritte, como lo explica Harry Torczyner en su texto *Magritte: Ideas and images*, «Ceci n'est pas une pipe» conlleva una profunda reflexión del pintor: «La famosa pipa. ¡Cómo la gente me reprochó por ello! Y sin embargo (...) sólo es una representación, ¿no lo es? ¡Así que si hubiera escrito en el cuadro «Esto es una pipa», ¡habría estado mintiendo!» (Torczyner, 1977, p. 71). Más cierto que el texto *Esto es una pipa* afirmando que la obra de Magritte es un cuadro, un lienzo de 80 x 60 centímetros pintado con óleo y enmarcado en madera dorada.

Figura 2

*La trahison des images*

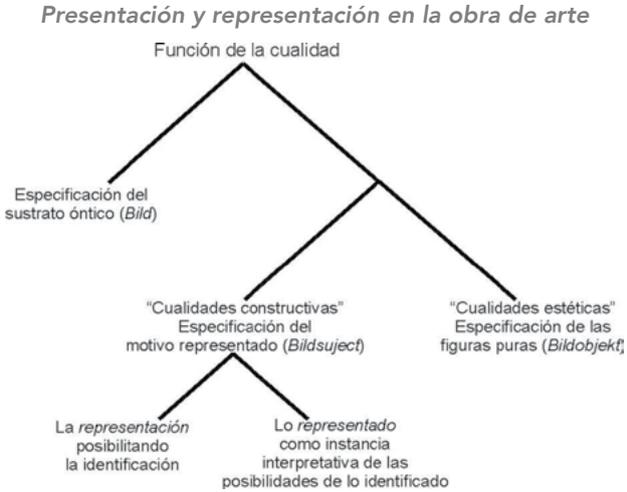


**Nota.** Pintura de Rene Magritte (1928-1929), *La trahison des images*, obra en custodia por el Museo de Arte de Los Ángeles en Los Ángeles California. Fotografía por Steven Zucker, 2009, via Flickr. Licencia creative commons.

Entender la imagen como un objeto es el inicio de la descripción del fenómeno de ver imágenes; es evidente que un observador usualmente es consciente de ello. De no ser así, las acciones que se realizarían ante una imagen serían las mismas que se harían ante el objeto real. Es obvio que nadie trataría de fumar la pipa de Magritte, no porque el pintor haya advertido que «No es una pipa», sino porque el objeto mismo al que se enfrenta el observador advierte que no lo es. Esta consciencia sobre un objeto como portador de una imagen es lo que desde la fenomenología se ha determinado como experiencias con *objetos estéticos* (Bundgaard, 2002).

La fenomenología (Husserl, 1907/2012) plantea que las experiencias del mundo (los fenómenos) se dan en la relación de sujeto con un objeto, entendiendo que el sujeto es portador de una consciencia, y es gracias a dicha consciencia que se hace consciente de los objetos del mundo. En el caso específico de la percepción visual, la relación sujeto-objeto se entabla por la capacidad que ha de tener el sujeto —gracias a sus sentidos— de ser consciente del objeto, en tanto que este ha de ser portador de características sensibles: color, forma, contornos, texturas, entre otras, las cuales se donan en conjunto al sujeto (Merleau-Ponty, 2000). Ahora bien, en esta línea fenomenológica, Bundgaard (2002) acoge la propuesta Husserliana de la experiencia ante los objetos estéticos, distinguiendo que estos son portadores de tres tipos de cualidades que cumplen funciones distintas en la experiencia: 1) *bild* o el objeto material (papel, cuadro, marco, lienzo, pantalla); 2) *bildsujet*, la representación u objeto representado (motivo o aspecto figurativo); y 3) *bildobjekt* o el objeto presentación de la representación, es decir, las huellas de producción de la imagen: colores, formas, manchas, trazos, pixel.

Figura 3



**Nota.** Basada en el esquema «Presentation and representation in art» en Bundgaard (2002). Para este capítulo la gráfica introduce en el *bildsubject* la distinción entre la representación y lo representado como dos diferentes instancias de lo figurativo.

Un aspecto de la propuesta de Bundgaard (2002)<sup>19</sup> es que, si bien el objeto estético se da en conjunto, el sujeto puede ser consciente de estas tres instancias por separado, es decir, los puede distinguir como tres objetos distintos en una única experiencia estética. Un observador ante *La trahison des images* ha de ser consciente del objeto-cuadro (*bild*) colgado en una pared del Museo de Arte de Los Ángeles para en él identificar una pipa, es decir, un objeto representado (*bildsubject*) y, si se acerca a la imagen, posiblemente pueda distinguir las huellas de las pinceladas de Magritte y la textura del óleo fundiéndose con la textura del lienzo (*bildoobjekt*). Desde esta perspectiva, la razón

<sup>19</sup> La postura de Husserl hace foco en la experiencia frente a los objetos estéticos sin las particularidades del fenómeno perceptivo como tal, cuestiones que posteriormente serán atendidas por sus discípulos como Merleau-Ponty. Este artículo por consiguiente acoge a Bundgaard en el seguimiento de la línea Husserleana básica.

por la cual nadie intentaría fumar la pipa de Magritte es porque, antes de ver la pipa, el observador fue consciente del *bild*, el objeto material-cuadro.

En 2012, Colombia implementó en las carreteras del país el uso de imágenes de policías de cartón a escala real e impresión a color. Fue recurrente que los conductores a cierta distancia no fueran conscientes de la bidimensionalidad y materialidad del objeto, el *bild*; por tal razón no se asumía como un objeto estético, una representación, sino como el hecho real, un policía. En consecuencia, los conductores asumían conductas acordes a todo lo que implica el hecho de que un policía le indique que se detenga, conductas que se abandonaban cuando, ante la cercanía al objeto, el *bild* emerge haciendo consciente al observador del aspecto material de la representación.

#### Figura 4

*La autoridad es de cartón*



**Nota.** «La autoridad es de cartón» (2012). *Diario Nocturno*, 2020.

Tanto el cuadro de Magritte como el cartón con el policía impreso, al ser objetos materiales (*bild*) de los objetos estéticos, imponen el relacionamiento del sujeto con el objeto representado (*bildsujet*), así como también direccionan la interpretación

sobre este. La indignación que pudieron tener los observadores de *La trahison des images* no es precisamente con el objeto representado, la pipa bien dibujada, y a la que quizá no se le asocian segundos sentidos negativos. La pipa como representación de un cuadro artístico no es lo que preocupa, ni la inscripción en él. De tal forma, el problema es que esté expuesto en una galería artística para alguien cuyos conceptos de arte estén inclinados hacia el virtuosismo manual del artista y no sus reflexiones sobre la imagen. El policía de cartón tiene un sentido de señal de precaución junto a la carretera y es allí donde los conductores actuarán en tanto lo reconozcan como el objeto real o una representación. Es en la experiencia con el objeto material donde el sujeto se predispone a interpretar la imagen. En consecuencia, el objeto material *The New York Times*, en tanto periódico, junto a los elementos que acompañaron a la fotografía de Carter, debieron disponer a los observadores para asumir que lo representado era una situación terminal.

Martin Heidegger en *Los caminos del bosque* (1950), al reflexionar sobre cómo la imagen contemporánea se ha vuelto una manera de concebir el mundo, llama la atención acerca de cómo convertir al mundo en imagen conlleva enmarcarlo, y el marco para una imagen es tan importante como el contenido. No se puede desconocer que la fotografía de Carter por su contenido es dramática, pero el marco en el que se instaura intensifica el dramatismo: su aparición en *The New York Times*, el título del artículo de Lorch que da coordenadas de la situación y, por sobre todo, la nota en el pie de foto en la que no se concluye la suerte de la niña (niño); son un marco que debió haber inclinado la balanza interpretativa hacia la tragedia y, sin embargo, en este marco se yuxtapone la tragedia africana con la opulencia del capitalismo occidental.

**Figura 5**

Portada *The New York Times*<sup>20</sup>



**Nota.** Página de la sección internacional del *The New York Times*, 24 de marzo (1993).  
Titular: *Sudan is described as trying to placate the west.*

Ahora bien, es innegable que lo que representa la fotografía es una tragedia y Carter, al omitir información que pusiera a salvo al niño, logra sensibilizar al observador acerca de la situación que enfrentaban las personas de Ayod; no obstante, así como «Ceci n'est pas une pipe» se leyó de manera ingenua en su momento, el pie de página en la foto de Carter dejará más incertidumbres que certezas, sumado al peso de credibilidad del medio que lo dice, generaron un marco totalmente desesperanzador para el protagonista de la imagen; tan desesperanzador que parece que los observadores como última esperanza

---

<sup>20</sup> El texto que acompaña el pie de la fotografía dice: «En una medida destinada a aplacar a Occidente, el gobierno sudanés está abriendo partes del sur del país asolado por la hambruna a las operaciones de socorro, pero, para algunos, podría ser demasiado tarde. Una niña pequeña, debilitada por el hambre, se derrumbó recientemente a lo largo del camino hacia un centro de alimentación en Ayod. Cerca, un buitre esperaba.» [Traducción del autor].

para el niño tuvieron que pensar en el observador de la imagen real, el fotógrafo, como un posible salvador.

## El mundo a través de un marco: las imágenes como simulacros de mundos representados en la distinción entre la representación y lo representado

Figura 6

*Perspective study of recumbent nude woman*



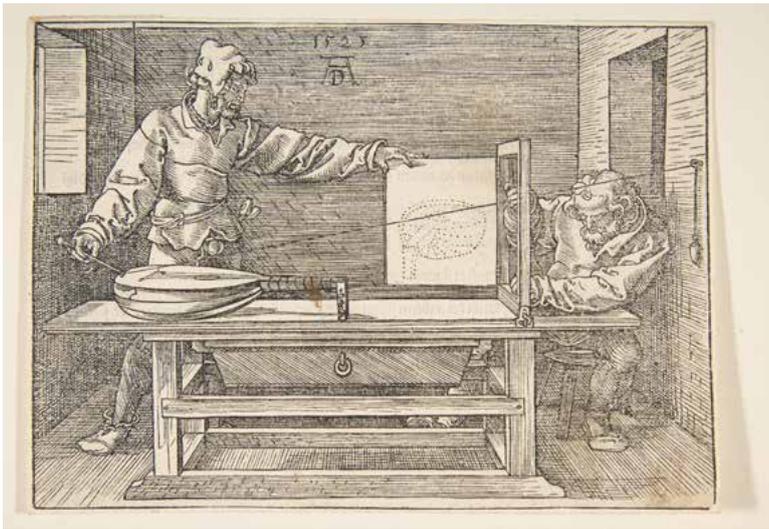
**Nota.** Grabado punta seca sobre cobre de Albert Dürero (1525); dimensiones 7.7 x 21.4 cm. Obra de la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555>). Imagen de dominio público.

La ventana Albertiana fue uno de varios artefactos que se usaron en el Renacimiento con el propósito de resolver problemas de perspectiva, proporción y otros asuntos relacionados a la composición para la elaboración de pinturas. Este tipo de artefactos mantenían como principio básico *enmarcar el espacio de visión* del pintor y, por consiguiente, proveer de límites a la imagen. Leon Battista Alberti, creador de la ventana Albertiana, se refería a su invento como «una ventana abierta a la historia» (1435, como es citado por Panofsky, 1927/1999). Esta delimitaba un fragmento del mundo que sería posterizado en la pintura. La reflexión depositada por Alberti en el marco

está dotada de una importante carga simbólica en relación a lo que perdura *versus* lo que se desvanece del espectáculo visual del pintor; lo cual, a su vez, le asigna a este último la responsabilidad de decidir lo que trascenderá en el tiempo gracias a la imagen. Eso que trasciende de manera figurativa en la imagen es lo que desde la fenomenología se ha denominado el *bildsujet* del objeto estético, es decir, la representación.

**Figura 7**

*The Draughtsman of the Lute*



**Nota.** Grabado aguafuerte de Albert Dürero (s. f.); dimensiones 13 x 18.2 cm. Obra de la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. ([www.metmuseum.org/art/collection/search/387741](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/387741)). Imagen de dominio público.

Figura 8

Artist Drawing a Portrait of a Man



**Nota.** Grabado aguafuerte de Albert Dürero (s. f.); dimensiones 13.3 x 14.9 cm. Obra de la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387736>). Imagen de dominio público.

Ahora bien, el pintor frente a la ventana Albertiana estaba ante una especie de simulacro de lo que sería su obra, es decir, era un observador de una imagen del mundo real dentro del marco que le permitía simular lo que iba a ver el observador en la imagen cuando esta estuviera terminada. Husserl (1907) planteó que, en tanto sujetos que experimentamos los objetos del mundo, nunca accedemos a estos plenamente sino siempre en perspectivas; por ejemplo, el sujeto al observar una manzana nunca la ve completa sino por una de sus caras y dentro de unas condiciones particulares del espacio dadas en el momento de

observación. Si lo anterior es así, las perspectivas que se pueden tener de un objeto son inagotables, no solo si se consideran los ángulos desde donde se puede observar un objeto en un mundo tridimensional, sino también las distancias a las que se puede estar, las condiciones de luz siempre cambiantes e irrepetibles del ambiente y la relación que el objeto de observación tenga con otros objetos en el espacio. Ahora bien, si las perspectivas que se pueden tener de un objeto son inagotables, en la conciencia de cada observador son plenas en el sentido que van completando todo el conocimiento que un sujeto puede tener del objeto; es decir, las perspectivas que se han tenido con las manzanas son suficientes para generar un conocimiento que permite el relacionamiento con dicho objeto ante situaciones como, por ejemplo, anticipar lo que se vería detrás de la manzana si se le diera la vuelta.

Si la ventana Albertiana determinaba una única perspectiva de un objeto, este al ser representado se interpretaría, por parte de un observador, dentro de las posibilidades dadas por el conocimiento del objeto identificado. Si se reconoce una manzana en un cuadro como en *Le Fils de l'Homme* (Magritte, 1964), la interpretación ha de poner en juego el conocimiento de las posibilidades de manifestación espacial de las manzanas, así la que se tenga en frente sea bidimensional por ser una representación. En *Le Fils de l'Homme* es factible que en las interpretaciones se asuma que la manzana no es plana como si fuera una máscara sobre el rostro del hombre; de hecho, si se le diera vuelta, es posible que anticipemos que es una manzana completa y, al retirarla, veríamos el rostro del hombre.

### Figura 9

*Le Fils de l'Homme* (1964)



**Nota.** Pintura de Rene Magritte (1964); Colección privada. 2020. Fotografía por Rael García, 2009, vía Flickr. Licencia creative commons.

La fenomenología acoge como base de la experiencia del mundo las categorías trascendentales de la estética kantiana —espacio-tiempo—, esto es, toda experiencia de los objetos por parte de un sujeto está enmarcada por las posibilidades del espacio y el tiempo. La implicación de lo anterior en la experiencia interpretativa de imágenes es que estas muestran fracciones estáticas de un mundo en movimiento; en consecuencia, si un sujeto tiene como insumo cognitivo el conocimiento de objetos en un mundo que se desarrolla en el transcurso del tiempo y en donde

los objetos se manifiestan en inagotables perspectivas a las que se accede en desplazamientos y movimientos tridimensionales (que se dan también a través del tiempo), entonces esta experiencia del mundo real ha de ser el insumo interpretativo para dar sentido a un mundo estático y fragmentado hecho representación en la imagen.

En *Le Fils de l'Homme* el hombre ha de tener rostro, la manzana ha de ser completa y no ha de flotar en el aire, sino que ha de estar cayendo, y si cae, caerá al piso a los pies del hombre saliendo del espacio visual de la representación. Si la experiencia del mundo real —continuo y en movimiento— es el insumo para interpretar un fragmento estático del mundo representado en la imagen, es en estas posibilidades de la experiencia del mundo real que se habilitan interpretaciones que permiten asumir no solo lo que no se ve por estar fuera de los límites, sino deducir los antes y después del momento congelado en la representación. Parece ser que, si la ventana Albertiana era para el pintor un simulacro de lo que vería el observador del cuadro, las imágenes son simulacros de los mundos reales que estuvieron a disposición de los pintores.

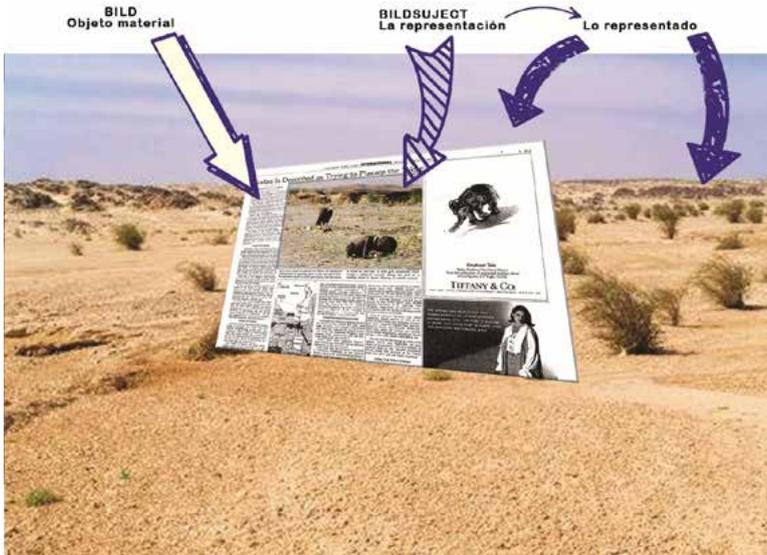
Es pertinente precisar que en este artículo se está asumiendo como «mundo real» todo aquello que está del lado del observador de la imagen, es decir, lo que no es representación. La precisión que hace la fenomenología en la distinción de los objetos estéticos es que el objeto material (*bild*) es un objeto que se entiende como tal: un cuadro, una fotografía, una pantalla, es decir, un objeto real; pero lo que en él se distingue de manera figurativa (*bildsujet*) no está allí; el observador está ante una representación. Ahora bien, parece ser que al ver imágenes, estas, en tanto fragmentos estáticos del mundo, se interpretan a partir de la experiencia en un mundo que se desarrolla en el espacio y el tiempo, lo que conlleva a que detrás de la representación se asuma un mundo representado que funciona según

las lógicas de la experiencia del mundo que hay de este lado de la imagen, el mundo real.

El *bild* —al igual que la ventana Albertiana— en tanto objeto material, parece se experimenta como un marco; no obstante, mientras lo que está del otro lado de la ventana Albertiana sigue siendo el mundo real y el marco se puede atravesar de manera física, al *bild* del objeto estético se atraviesa mediante la interpretación, y es esta donde la representación otorga las pautas para que se asuma un mundo representado. La distinción entre la representación y lo representado se hace pertinente en tanto la representación está dada y denotada por el objeto estético, mientras que lo representado es ese mundo que se crea en la interpretación y que parece sigue las pautas del mundo real.

Figura 10

Montaje



## La poiésis en la continuidad plástica de lo representado

*The vulture and the little girl*, siendo una imagen, se asume como la representación de un hecho real, algo que pasó de este lado de la imagen en un escenario real con personajes reales y específicos: Kong Nyong, el estercolero de Ayod y el buitre que estuvo allí en ese momento preciso de la fotografía. Por otra parte, *Le Fils de l'Homme*, a pesar de representar objetos reales, no necesariamente se asume como una situación real con objetos específicos sino genéricos, en tanto que la manzana no necesariamente ha de ser una específica sino, por ser una pintura, una que recoge características prototípicas de las manzanas. Este tipo de distinciones interpretativas está mediado por la tercera cualidad de los objetos estéticos: el *bildobjekt* u objeto de presentación.

Anteriormente se mencionaba que el *bildobjekt* obedece a la posibilidad de que un observador distinga y sea consciente de los elementos plásticos con que se construyen las representaciones; por ejemplo, en *Le Fils de l'Homme* ha de ser posible ver las pinceladas que construyen la representación, e incluso sin que se vean, la manifestación continua y vivida del color y la ausencia de ciertos detalles de los objetos reales, como texturas y sombras, permiten reconocer que la imagen es una pintura. Por otro lado, *The vulture and the little girl* se interpreta como una fotografía gracias a que en la observación de sus detalles no se encuentran pinceladas y, además, se detallan aspectos propios de los objetos reales (como las texturas). Según la calidad de la impresión o la resolución de la imagen se podrá acceder a menos o más información, y en un acercamiento más preciso se podrá ver el punto de tinta de la impresión o el pixel si se observa en una pantalla. El aspecto relevante es que el *bildobjekt* al manifestarse de una u otra forma direcciona la interpretación de la imagen en al menos dos aspectos a llamar

la atención: primero, la validación —o no— del hecho representado como testimonio de un hecho real; y segundo, las pautas estéticas que rigen al mundo representado.

Con respecto al primer aspecto, mientras que *The vulture and the little girl* se interpreta como una foto por las características del *bildobjekt*, la naturaleza misma de las fotografías validará la existencia de lo representado como algo que pasó en el mundo real; el niño y el buitre existieron, estuvieron allí y la fotografía es evidencia de ello. Por otro lado, la manzana y el señor en la pintura de Magritte no son certeza de la existencia de dichos objetos como específicos; incluso, el pintor pudo haber hecho su obra sin tener en frente una manzana y hombre como modelos. Actualmente los avances tecnológicos de producción de imagen ponen en crisis el aspecto de la credibilidad, abriendo un interesante debate que no se abordará aquí por ser un tema que merece su propio espacio de discusión; no obstante, sí se deja en relieve que este aspecto está mediado por el *bildobjeck* y es en la consciencia sobre este aspecto que un sujeto se hace o no manipulable por las imágenes.

Frente al segundo aspecto, anteriormente se mencionó que el mundo representado por la imagen se interpreta por parte de un observador a partir de las experiencias del mundo que conoce y experimenta; el mundo de este lado de la imagen. Lo contrario pasará con la apariencia plástica del mundo representado la cual se regirá por los parámetros dados por el *bildobjeck*. En la caricatura de Quino presentada en la compilación *Gente en su sitio* (1986) el dibujante representa unos objetos que plantean un mundo representado que se regirá por las lógicas del mundo real; una lógica que se vuelve retórica ante la exagerada presencia de botellas alrededor de la isla del naufrago o el diminuto terreno que debe habitar. Posiblemente la ironía que propone el artista es quizá la insistencia del naufrago en comunicarse en un mar infestado de mensajes propios

o de otros. Independiente de la posible interpretación de la imagen en términos de lo representado, se quiere llamar la atención en *cómo se presenta dicha representación*, el *bildobjeck*, el cual plantea una reglas plásticas en lo que vemos, que han de permanecer en la interpretación de lo omitido por los límites: es un mundo acromático, los objetos están delineados, el cielo se ve blanco y el agua negra.

**Figura 11**

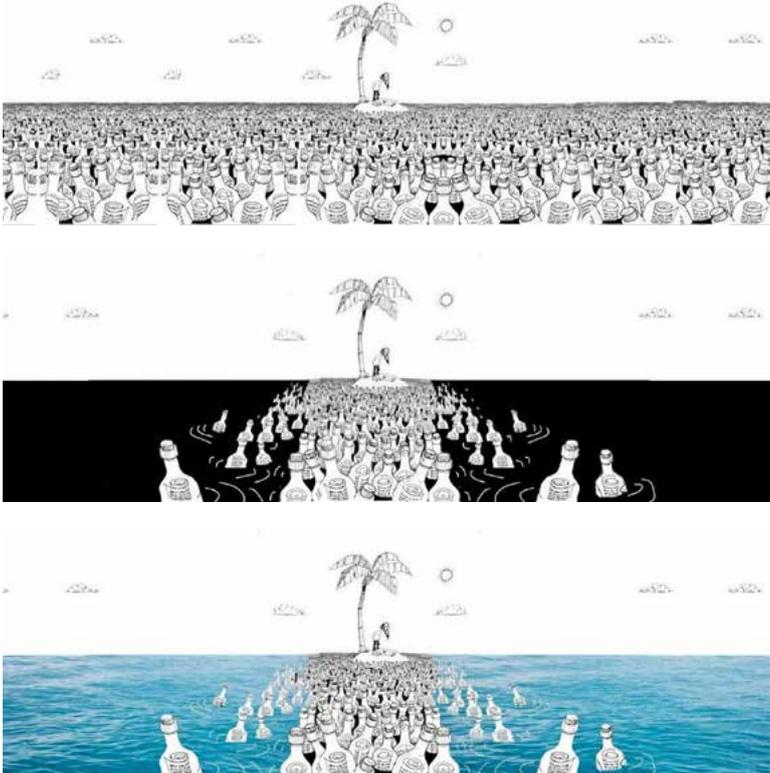
*Gente en su isla (1986)*



**Nota.** Ilustración de Joaquín Salvador Lavado Tejón («Quino»; 1986).

Figura 12

*Intervenciones Gente en su isla*



**Nota.** Las tres imágenes son intervenciones creadas para este libro a partir de la imagen original de Quino, *Gente en su isla* (1986).

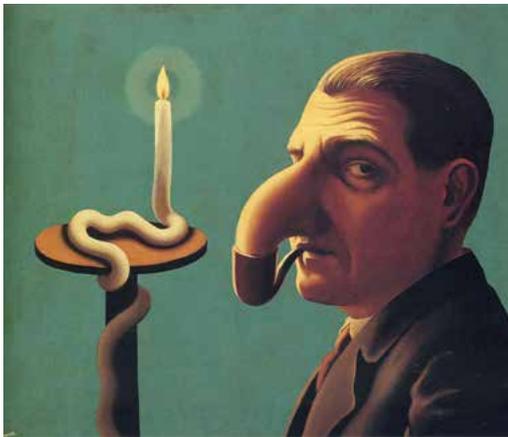
Ya que los límites de la imagen omiten un mar lleno de botellas o un mar despejado en el que las botellas no se desplazan manteniendo incomunicado al naufrago, el mundo representado ha de dar continuidad a las normas plásticas planteadas por lo que sí vemos. Lo que se quiere plantear en este documento es que, si bien se está haciendo alusión a una información que no se dibujó, sí ha de ser posible que una interpretación asuma los elementos visuales que den continuidad al mundo representado,

y dicho mundo es más probable que se asuma dentro de las lógicas plásticas de lo que se ve, a que acoja las características visuales de los objetos reales.

Volviendo a Magritte, en *La lampe philosophique* (1936) el artista hace un autorretrato en un austero escenario: una mesa y una vela. Los objetos son reconocibles a pesar de manifestar deformaciones que para un observador no han de corresponder con la experiencia del mundo real: la nariz de Magritte se ensancha y deforma pareciéndose a un pico de ave que se introduce en su pipa, mientras que la vela se estira y contorsiona a manera de serpiente alrededor de la mesa. Desde allí, las formas de los objetos representados correspondan o no con el conocimiento de dichos objetos en el mundo real. Esta deformación plástica parece imponerse a dicho conocimiento, admitiéndolo para el mundo representado y dando pautas plásticas de cómo son los objetos en dicho mundo; es decir, si pudiéramos ver otros objetos, quizás estén deformados.

**Figura 13**

*La lampe philosophique* (1936)



**Nota.** Pintura de Rene [Magritte](https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/philosopher-s-lamp-1936) (1936). Óleo de 50 x 60 cm, colección privada, 2020. (<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/philosopher-s-lamp-1936>). Imagen de uso justo.

Tanto en Quino como en Magritte es evidente que el *bildobjekt* advierte que lo que se ve fue dibujado y, como tal, las interpretaciones tanto al interior de la imagen (el *mundo representado*) como hacia el exterior (el *objeto material*) se ven direccionadas. No se le cuestionó a Quino dejar a la deriva al náufrago, como sí se le cuestionó a Kevin Carter el no ayudar a un niño que no requería ayuda. No se asume necesariamente que Magritte tuviera el rostro deforme ni se le reprochó que en *La lampe philosophique* pintará una mentira, mientras que sí se le reprochó que en *La trahison des images* dijera algo que era cierto: lo que nos mostraba no era una pipa. Entender a las imágenes como objetos estéticos es una ruta para poder plantear cómo es dicho proceso creador de la interpretación. Los ejemplos sugieren que el *bild* limita al mundo real en una imagen, el *bildsujet* lo amplía en un mundo representado y el *bildobjekt* determina las normas plásticas de ese mundo de la imagen. El objetivo no es plantear esto como una generalidad, sino proponer una vía para continuar cuestionando el funcionamiento de las imágenes y sus implicaciones en el relacionamiento de los observadores con las dichas imágenes mismas y con el mundo al que representan.

En *The virtual window* (2006), Anne Friedberg acoge la metáfora de la ventana de Gilles Deleuze para explicar cómo se ha desarrollado el relacionamiento que tenemos con las imágenes precisamente desde la ventana Albertiana hasta el dinamismo de las pantallas contemporáneas. A lo largo de este texto se han citado diferentes imágenes bajo el interés de la relación de lo *mostrado-no mostrado* ante lo cual los aspectos temáticos o estéticos se supeditan. El significado del marco no es el marco en sí, sino lo que este implica en términos de las decisiones del creador quien direcciona las posibilidades interpretativas del observador. En esta línea de ideas nos encontramos con un *marco material* y un *marco virtual*, siendo el primero un ente que se ajusta al segundo. El marco virtual está dado por la decisión

del artista y, como tal, es una determinación clave del proceso artístico. El marco material es el marco del objeto (*bild*) en el que se manifiesta la imagen. En la actualidad una pintura la podemos ver en el museo, en el celular o en una publicidad en la calle, y aunque los límites impuestos por el artista como marco virtual se mantengan el marco material, estos cambian, lo que ha de tener consecuencias en la interpretación.

El marco no solo es límite para la imagen sino para un mundo real de un observador quien, mediante su acto creativo, atraviesa virtualmente para interpretar lo observado. Cuando la ventana virtual se ocultó en el caso del policía de tránsito de cartón, la virtualidad se rompió y, a su vez, las acciones del observador dejaron de ser virtuales. La metáfora de la ventana no solo sugiere la observación de un fragmento mostrado (suponiendo que si nos asomáramos veríamos la continuidad del espacio y sus objetos), sino además una suerte de anacronismo que hace que los hechos observados se reaviven y actualicen al ser interpretados desde la instancia temporal del observador.

Por otra parte, una de las apuestas de las imágenes interactivas contemporáneas posibilitadas por las pantallas es llevar al externo la virtualidad de la ventana. Fotografías de 360 grados así como controles de zoom y paneo siguen siendo para el observador un paliativo en el afán de ver más allá de los límites que aparentan desaparecer. Pero sea que podamos dar la vuelta a una imagen 360 grados o llegar a un zoom extremo para ver los detalles de una obra, el límite tiene que imponerse ya sea como una arbitrariedad del artista o como la imposibilidad técnica de los medios para reproducir fielmente la realidad.

Un avance en la propuesta de Bundgaard *et al.* (2017) cuestionaba si la experiencia interpretativa frente a las imágenes estaba direccionada por la experiencia del mundo real, es decir, si gracias a que vemos un mundo que se desarrolla en el espacio y en el tiempo podemos interpretar imágenes (o tener

ambigüedad interpretativa en el caso de las imágenes abstractas cuando carecen de referencialidad), o si ver imágenes implica retos que sobrepasan las exigencias que se tienen al interpretar el mundo real. Sea uno u otro caso, el planteamiento presupone que la base de la interpretación de las imágenes es la experiencia del espacio; no obstante, aspectos como la interactividad en imágenes digitales de 360 grados, el zoom y el paneo dejan en evidencia que frente a la ventana virtual hay un observador virtual que con un *scroll* o con los movimientos del ratón simula los movimientos del cuerpo humano. En este aspecto Bundgaard problematiza su propuesta de 2002 para lo que es necesario precisar que los objetos estéticos se relacionan con un observador *in situ*, mientras que lo representando exigen una instancia de virtualización del observador que, de cierta manera, se despoja de su corporalidad para poder asomarse a la ventana virtual.

Si bien el caso de la interactividad con imágenes digitales presupone esta instancia de un observador virtual, dicha virtualización es una constante en la experiencia interpretativa de las imágenes (como se pudo apreciar en el caso de *The vulture and the little girl*). Frente a la fotografía, la misma materialidad de la imagen constriñe los movimientos del cuerpo para ver más información; tampoco existen movimientos virtuales que los simulen. Sin embargo, la interpretación tiene una instancia de desdoblamiento del observador en donde este atraviesa la ventana y ve más allá. Este «ver más allá» no es ver información fuera de los límites de la imagen, sino evaluar si la información dada es suficiente y necesaria para un entendimiento de la imagen o la aparición de la duda y necesidad de más información. En 1993 la gente escribió a *The New York Times* preguntando por la suerte de la niña; esa duda es una acción tan virtual como el movimiento del ratón o un *scroll*.

Toda imagen entabla una distancia temporal con lo mostrado. El observador virtual se instaure para salvar esa brecha

temporal vencida por la materialidad de la imagen y la representación, pero no por lo representado pues esto último se construye en el aquí y en el ahora de la observación. Desde la propuesta de Bundgaard podría entenderse este fenómeno con un instinto vital para que la interpretación otorgue sentido a la imagen y podría determinar diferentes niveles de complejidad frente a unas imágenes con respecto a otras.

A lo largo de este capítulo se ha querido argumentar el papel activo que tiene un observador en la interpretación de imágenes. Verlas suele entenderse como acto intuitivo pues no lo aprendemos, sino que lo hacemos en el mismo ejercicio de verlas a lo largo de la vida. Cómo y porqué las vemos e interpretamos suscita un vasto campo de reflexión abordado por la psicología, la semiótica y las neurociencias para las cuales el fenómeno está en discusión constante. Más allá de ofrecer una postura concluyente, el esfuerzo argumental del capítulo ha estado en demostrar el rol activo de un observador al ver imágenes; rol que, salvo por el talento manual del artista, exige equivalentes capacidades creativas tanto en quien hace como en quien observa.

## Referencias

- Arenzana, J., & Davilla, L. (2007, 25 marzo). Carter no se suicidó por esta foto. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2007/595/1174777207.html>
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Editor.
- Bundgaard, P. (2002). Presentation and representation in art: Ontic and gestaltic constraints on aesthetic experience. *Vision*, 7(1-2), 187-204.
- Bundgaard, P., Heath, J., & Østergaard, S. (2017). Aesthetic perception, attention, and non-genericity: How artists exploit the

automatisms of perception to construct meaning in vision. *Cognitive Semiotics* 10(2).

Durero, A. (1525). *Perspective study of recumbent nude woman* [Grabado punta seca sobre cobre]. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555>

Durero, A. (s. f.). *Artist drawing a portrait of a man* [Grabado al aguafuerte]. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387736>

Durero, A. (s. f.). *The draughtsman of the lute* [Grabado al aguafuerte]. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos. [www.metmuseum.org/art/collection/search/387741](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/387741)

Friedberg, A. (2006). *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. The MIT Press.

Heidegger, M. (2010). *Los caminos del bosque*. Alianza.

Husserl, E. (1907/2012). *La idea de la fenomenología*. Herder.

La autoridad es de cartón. (2012, 11 de enero). [Fotografía]. *Diario Nocturno*. <http://www.diarionocturno.com/blog/2012/01/11/policia-pintado/>

Lavado, J. (Quino). (1986). *Gente en su sitio* [Ilustración]. Bitácora. <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?5680,7>

Lorch, D. (1993, 24 de marzo). Sudan is described as trying to placate the west. *The New York Times*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2017/03/03/world/middleeast/05southsudan-carter.html>

Magritte, R. (1928-1929). *La trahison des images* [Pintura]. <https://circarq.files.wordpress.com/2016/10/rene-magritte-picrow.jpg?w=490&h=294>

Magritte, R. (1936). *La lampe philosophique* [Óleo]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/philosopher-s-lamp-1936>

Magritte, R. (1964). *Le Fils de l'Homme* [Pintura]. <https://www.visionsbruxelles.com/musee-magritte>

- Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Panofsky, E. (1927/1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets.
- Torczyner, H. (1977). *Magritte: Ideas and image*. Abrams Editions.





Esta obra se terminó de editar en noviembre de 2022  
con tipo Cormorant Garamond con punto 12/15  
en Taller de Edición Rocca® SAS  
Bogotá, D. C., Colombia

## COLECCIÓN INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIA

Otros títulos de esta colección:

MARCELO MELÉNDEZ. (2017). *Este lado arriba: la cultura objetual del empaque.*

MARCELO MELÉNDEZ. (2018). *El “corrientazo”: iconografía del almuerzo popular bogotano.*

JUAN DAVID CÁRDENAS. (2018). *Anotaciones sobre el cine: una aproximación materialista al séptimo arte como arte industrial.*

CRISTINA AYALA, ÓSCAR SANDOVAL, FERNANDO PLESTED & CARLOS HERNÁNDEZ. (2020) *Imaginarios poéticos: una mirada en construcción.*

Esta publicación se abre paso como un ejercicio de pensamiento, discusión y puesta en escena de una investigación minuciosa y consciente sobre las insaciables e incansables compañeras, *las imágenes*, a fin de proponer una mirada a sus transformaciones o adaptaciones en la contemporaneidad; así, *Las imágenes que nos miran* propone una revisión singular a diferentes aspectos sobre, desde y en la imagen. Los análisis aquí presentados están dados desde profesionales creadores, investigadores y compositores de distintos tipos de imágenes, quienes hablan a partir de sus propias experiencias e inquietudes. Esta compilación de textos plantea pensar la imagen a través de las problemáticas contemporáneas de los estudios estéticos y visuales.

Esta es una publicación del *Centro de pensamiento en imagen: observatorio de lo visual*, cuyos participantes deciden proponer una travesía desde la historia, la teoría, la sociología, la filosofía y la fenomenología en tres capítulos, en los que se tejen propuestas que esperan articularse con la apropiación de las prácticas artísticas y culturales, por medio de las cuales hemos configurado nuestras imágenes de y en el mundo.

